

भारतीय कला के साधक
और
अभिनयदर्पण के अनुवादक
श्री आनन्द कुमारस्वामी
को
मादर

भूमिका



सम्बद्ध भारती इस महान् एव विशाल राष्ट्र की वाणी है। उसके अगाध वाङ्मय में ज्ञान-विज्ञान और कला-कौशलों की अपरिमित राशि भरपूर है। उसमें ऐसे भी ग्रन्थरत्न हैं, जो कि आजीवन गहन साधना के फल हैं। उन अमरकीर्ति कृतिवारों के महान् कृतित्व में इस राष्ट्र का गौरव सुरक्षित रहता आया है। यद्यपि उनके भौतिक शरीर अतीत के कालखण्डों में ममा गये, किन्तु उनके यशस्वी कृतित्व की मुरमि से आज भी यह धरती मुवास्तित है। आचार्य नन्दिनेश्वर ससृष्ट माहित्य की उसी गौरवनाली परम्परा के उज्ज्वल रत्न हैं। अभिनयदर्पण जो कि प्रस्तुत पुस्तक का प्रतिपाद्य है, आचार्य नन्दिनेश्वर की ही नहीं, समस्त भारतीय माहित्य में अपने विषय की अनन्य वृत्ति है।

आचार्य नन्दिनेश्वर के अभिनयदर्पण को प्रकाश में लाने का श्रेय स्व० श्री जानन्द कुमारस्वामी को है। यद्यपि उनमें भी पूर्व श्री केशव भगवन्त पुनेकर द्वारा अनूदित उसका मराठी अनुवाद बड़ोदा में १९०१ ई० में प्रकाशित हो चुका था, फिर भी श्री आनन्द कुमारस्वामी के अनुवाद दि मिस्टर ऑफ जेडचर का जो व्यापक स्वागत हुआ, उसी से उसकी उपयोगिता प्रमाणित हो गयी। उनका यह सचिन अंग्रेजी अनुवाद हर्वर्ड विश्वविद्यालय प्रेस से १९१७ ई० में प्रकाशित हुआ। कुछ ही दिनों में उसका दूसरा संशोधित संस्करण न्यूयार्क में १९३६ ई० में पुनर्मुद्रित हुआ।

उन अनुवाद के पुनर्मुद्रण से लगभग दो वर्ष पूर्व १९३४ ई० में डॉ० मनमोहन घोष का अंग्रेजी अनुवाद कलकत्ता से प्रकाशित हुआ। उनका यह सचिन संस्करण संस्कृत और तेलुगु हस्तलेखों के पाठानुशीलन पर आधारित है। उसके लगभग तेईस वर्ष बाद कलकत्ता से ही उसका संशोधित एव विस्तृत संस्करण १९५७ ई० में पुनर्मुद्रित हुआ। डॉ० घोष का यह सचिन एव सानुवाद संस्करण कई दृष्टियों में महत्वपूर्ण एव उपयोगी सिद्ध हुआ।

डॉ० घोष के प्रथम संस्करण के चार वर्ष बाद श्री असोमनाथ भट्टाचार्य ने अभिनयदर्पण का संस्कृत मूल के साथ बेंगला अनुवाद प्रस्तुत किया। यह सचिन अनुवाद कलकत्ता से १९३८ ई० में प्रकाशित हुआ। इस अनुवाद पर अबनीन्द्र बाबू की महत्वपूर्ण भूमिका है। इस बेंगला अनुवाद के अनन्तर उसके दो तमिल अनुवाद प्रकाश में आये। प्रथम सचिन संस्करण मद्रास से १९४९ ई० में प्रकाशित हुआ। श्री रजन का यह अनुवाद केवल तमिल में है। उसका दूसरा सचिन तमिल अनुवाद मद्रास में ही १९५७ ई० में प्रकाशित हुआ। श्री वीरराघवय्यन् के इस अनुवाद में संस्कृत मूल और महत्वपूर्ण टिप्पणियाँ दी गयी हैं।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

विभिन्न भाषाओं में अभिनयदर्पण के इस सहज प्रचार-प्रसार को देख कर यह ध्वनित होता है कि समाज के सभी वर्गों पर उगता व्यापक प्रभाव पड़ा और समसामयिक जीवन के लिए उसकी उपयोगिता स्वीकार की गयी।

उसका प्रस्तुत हिन्दी अनुवाद, पूर्ववर्ती विद्वानों के प्रशसनीय प्रयास की प्रेरणा का फल है। अभिनयदर्पण ३२४ अनुष्टुप छन्दों की एक लघु कृति है। उसकी भाषा यद्यपि सरल है, किन्तु प्रयोगात्मक शास्त्रीय विद्या का ग्रन्थ होने के कारण उसके लक्षण-विनियोग के अभिव्यजन और प्रतीकात्मक अर्थबोध की पद्धति सर्वथा निजी है। कला की एक स्वतन्त्र विद्या का लक्षण-ग्रन्थ होने के कारण उसके अनुवाद में अनेक प्रकार की समस्याएँ उपस्थित होनी अस्वाभाविक नहीं हैं। यद्यपि मेरे सामने इससे पूर्व के अनेक अनुवाद विद्यमान थे; फिर भी अनेक स्थलों पर नयी समस्याओं के समाधान के लिए मुझे स्वतन्त्र मार्ग अपनाना ही उचित प्रतीत हुआ। इस दृष्टि से अन्य अनुवादों की अपेक्षा प्रस्तुत अनुवाद में कुछ भिन्नता भी देखने को मिल सकती है।

प्रस्तुत पुस्तक की अध्ययन-मामग्री को तीन भागों में विभक्त करके सरलतापूर्वक हृदयगम विद्या जा सकती है। मूल ग्रन्थ से पहले की मामग्री उसकी पूर्व पीठिका के रूप में प्रस्तुत की गयी है। मूल ग्रन्थ के अन्तर्गत ससृत पाठ और उसका हिन्दी अनुवाद दिया गया है। उसके बाद की सामग्री उत्तर पीठिका के रूप में प्रस्तुत की गयी है।

ग्रन्थ की पूर्व पीठिका की सामग्री में, जिसे कि छ वर्गों या अध्यायों में विभक्त किया गया है, भारतीय नाट्य के विभिन्न अंगों का विवेचन किया गया है। इतिहास, पुरातत्व, साहित्य और कला-कृतियों के विभिन्न माध्यमों में अभिनय की परम्परा इस महान् राष्ट्र की अन्तर्चेतना को प्रभावित करती हुई किस रूप में निरन्तर आगे बढ़ती गयी और आज के जन-जीवन में उसको किस रूप में ग्रहण किया गया—ग्रन्थ के आरम्भ में इसका निरूपण किया गया है। अभिनयकला इस देश के साहित्यकारों तथा कलाकारों का ही नहीं, लोक चेतना का भी विषय रही। यही कारण है कि भरत से लेकर नन्दिवेन्दर तक, सभी नाट्यशास्त्रियों ने अपनी कृतियों में शास्त्र-दृष्टि के साथ-साथ लोक-परम्परा की मान्यताओं को भी ग्रहण किया। इस दृष्टि से नाट्यशास्त्र की अपेक्षा अभिनयदर्पण का विरोध महत्व है। सम्भवतः इसी कारण लोक-जीवन, साहित्य और कला के विभिन्न क्षेत्रों में जहाँ भी अभिनय की विद्या पर विचार हुआ, नाट्यशास्त्र की अपेक्षा अभिनयदर्पण की मान्यताओं को प्रमुखता प्राप्त हुई। ग्रन्थ की पूर्व पीठिका में अभिनयदर्पण की इस मौलिकता एवं विशिष्टता का विस्तार में विवेचन किया गया है।

मूल ग्रन्थ और उसके प्रस्तुत अनुवाद पर विचार करने से पूर्व कई बातें सामने उपस्थित होती हैं। स्पष्ट है कि अभिनयदर्पण विभिन्न हम्नलियों के रूप में मुरझित रहता हुआ आज तक पहुँचा है। ऐसा प्रतीत होता है कि अपनी अग्रजगतावस्था में ही उसकी राष्ट्रव्यापी श्रान्ति प्राप्त हो चुकी थी। उसकी व्यापकता एवं श्रान्ति का अनुमान इसी में लगाया जा सकता है कि आज से कई सौ वर्ष पूर्व ही भारत के विभिन्न अंचलों में उसका प्रचार-प्रसार हो चुका था। विभिन्न-हम्नलियों संग्रहों में मुरझित उसकी हम्नलिविनि प्रतियाँ यह सिद्ध करती हैं कि उगते अध्ययन-अध्यापन एवं प्रयोग की परम्परा अटूट रूप में निरन्तर आगे बढ़ती रही। इस दृष्टि में स्वभावतः

भूमिका

उसके विभिन्न पाठों की परम्परा स्थापित हुई। कोई असम्भव नहीं कि समय-समय पर उसमें कुछ परिवर्तन-परिवर्द्धन भी हुए हों। जिस रूप में सम्प्रति उसकी हस्तलिखित प्रतियाँ उपलब्ध हैं, पाठानुशीलन की दृष्टि से उनमें एकरूपता नहीं है। इसी कारण उसके मुद्रित और अनूदित संस्करणों में भी विभिन्नता देखने को मिलती है।

प्रस्तुत संस्करण की यथासंभव वैज्ञानिक एवं प्रामाणिक रूप में प्रस्तुत करने की चेष्टा की गयी है। उसके मूलपाठ की अवाय धारावाहिक गति को, जैसी कि अन्य संस्करणों में देखने को मिलती है, उससे कुछ भिन्न प्रतिपाद्य विषय के अनुरूप सन्दर्भानुसार अलग करके व्यवस्थित रूप में रखा गया है। जहाँ तब उसके अनुवाद का प्रश्न है, उसको प्रसंगानुसार, ग्रन्थकार के मूल मन्तव्य के अनुरूप शाब्दिक एवं भावात्मक, दोनों रूपों में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है। अनुवाद में आद्योपान्त यह ध्यान रखा गया है कि ग्रन्थ की मौलिकता में अन्तर न आने पावे।

मूल ग्रन्थ की समाप्ति के अनन्तर नृत्यमूर्तियों और हस्ताभिनयों की लगभग ७० रेखानुवृत्तियाँ दी गयी हैं। प्रागैतिहासिक युग से लेकर अभिनयदर्पण के निर्माण, लगभग १३वीं १४वीं शती ई० तक विभिन्न कला-शास्त्राओं द्वारा नृत्य-अभिनय को जो प्रोत्साहन, संरक्षण और पोषण प्राप्त होता गया, ये रेखानुवृत्तियाँ उसके परम्परानुगत जीवित इतिहास को बताने में अध्येता के लिए उपयोगी सिद्ध होंगी।

आज के अध्येता की परिपूरित एवं व्यापक अध्ययन-अभिरुचि को दृष्टि में रखकर पुस्तक के अन्त में पारिभाषिक शब्दसूची, ग्रन्थपुटी (बिब्लियोग्राफी) और सांकेतिका (इण्डेक्स) आदि का समावेश किया गया है। आशा है, यह सामग्री पुस्तक की सर्वांगीणता और अध्येताओं के लिए सहायक एवं उपयोगी सिद्ध होगी।

प्रस्तुत पुस्तक के लिए विषय-सामग्री और रेखाचित्रों के चयन में मुझे स्व० श्री आनन्द कुमारस्वामी की अनूदिन कृति विमिरर ऑफ जेडचर, डॉ० मनमोहन घोष कृत अभिनयदर्पण का अंग्रेजी अनुवाद, आचार्य सीताराम चतुर्वेदी कृत भारतीय तथा पाश्चात्य रगमच, श्री क० मा० मुनी कृत सेज आफ इंडियन स्वरूपचर, श्री गोविन्द सदाशिव धुरे कृत भरतनाट्य एण्ड इट्स कस्टम, श्री फ्रेन्सिस लेसन कृत कामशिल्प, श्री पी० थॉमस कृत कामकल्प, भारत सरकार की प्रकाशन शाखा से प्रकाशित म्यूजियम्स एण्ड आर्ट गैलरीज, आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी कृत नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा और दशरूपक तथा बम्बई से प्रकाशित मार्ग पत्रिका के विभिन्न अंकों से सहायता प्राप्त हुई है। इन सभी विद्वान् कृतिकारों के प्रति मैं सादर कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ।

पुस्तक के लिए रेखानुवृत्ति तैयार करने में श्री सत्यसेवक मुकर्जी से मुझे जो सहयोग प्राप्त हुआ, उसके लिए मैं उनका आभारी हूँ। प्रयाग सप्रहालय के निदेशक डॉ० सतीशचन्द्र वाला और श्री देवेन्द्र मिश्र से समय-समय पर मुझे जो परामर्श प्राप्त होते रहे, तदर्थ मैं उनका कृतज्ञ हूँ। सम्मेलन मुद्रणालय के प्रधान निरीक्षक बाबू जालिमसिंह जी के योगदान से ही यह पुस्तक इस रूप में सामने आयी है। इसके लिए मैं उनके प्रति सादर आभार प्रकट करता हूँ।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इस पुस्तक को प्रकाश में लाने का श्रेय भारत सरकार के शिक्षा मन्त्रालय को है। मेरे निवेदन पर शिक्षा मन्त्रालय ने प्रस्तुत पुस्तक के प्रकाशन के लिए आर्थिक वित्तीय सहायता प्रदान कर जो महती कृपा की है, उसके लिए मैं उसका हृदय से आभारी हूँ। शिक्षा मन्त्रालय की इस उपयोगी योजना से लेखकों को प्रोत्साहन प्राप्त होने के साथ ही आशा है, भारतीय साहित्य में उत्कृष्ट कृतियों के सृजन का मार्ग प्रशस्त होगा।

३३।९ करेलाबाग कॉलोनी, इलाहाबाद

वसन्त पञ्चमी : १४ फरवरी, १९६७

—वाचस्पति गौरीला

विषयानुक्रम



भूमिका

एक : नाट्य साहित्य

१७—४६

नाट्यकला की आधारभूत सामग्री और नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ। नाट्यशास्त्र के पूर्ववर्ती नाट्य विषयक ग्रन्थ। आचार्य भरत और उनका नाट्यशास्त्र। आचार्य भरत। नाट्यशास्त्र। नाट्यशास्त्र का रचनाकाल। नाट्यशास्त्र अनेक ग्रन्थावा उपजीवी। नाट्यशास्त्र राष्ट्रीय एकता का प्रतीक। परवर्ती नाट्य विषयक ग्रन्थ। आचार्य नन्दिकेश्वर और उनका अभिनयदर्पण। आचार्य नन्दिकेश्वर। अभिनयदर्पण।

दो : नाट्योत्पत्ति

४७—६२

नाट्यवेद की उत्पत्ति का आख्यान। पितृमह द्वारा नाट्यवेद का निर्माण। नाट्यशाला में नाटक का प्रथम अभिनय। विश्वकर्मा द्वारा प्रथम नाट्यशाला का निर्माण। नाट्यवेद में समस्त कलाओं और विद्याओं का समावेश। नाट्यवेद की प्रशंसा। चारों वेदों का उपजीव्य नाट्यवेद। ऋग्वेद से पाठ्य। सामवेद से गीत। यजुर्वेद में अभिनय। अथर्ववेद से रस।

तीन : नाट्य विधान

६३—८४

नाट्यशाला और उसका रचना विधान। नाट्यशाला। नाट्यशास्त्र में नाट्यशाला का रचना विधान। मानमार में नाट्यशाला का रचना विधान। नाट्य नृत्त नृत्य। नाट्य, नृत्त और नृत्य में अन्तर। ताण्डव और लास्य। ताण्डव नृत्त के भेद। लास्य नृत्य।

चार : नाट्य परम्परा

८५—११२

कला और समष्टिचिन्ता। प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक कला मण्डपों में अभिनय कला। प्रागैतिहासिक अवलोक। ऐतिहासिक। नृत्तमूर्तियों में अभिनयकला।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

अभिनयकला में परम्परा और लोक-रुचि। अभिनेता और जनकी सामाजिक स्थिति। गन्धर्व। अप्सराएँ। नर्तक-नर्तकी। सूत्रधार। नट या स्थापक। नट्टी। विट। विद्रूपक। नायक। नायिका। गणिका। अभिनेताओं की स्थिति पर विविध ग्रन्थों की व्यवस्था।

पाँच : नाट्योत्कर्ष

११३—१४२

साहित्य में नाट्यकला। वैदिक युग में नाट्यकला। अष्टाध्यायी में नाट्यकला। रामायण और महाभारत में नाट्यकला। अर्थशास्त्र में नाट्यकला। महाभाष्य में नाट्यकला। कामसूत्र में नाट्यकला। पुराणों में नाट्यकला। जैन बौद्ध ग्रन्थों में नाट्यकला रासलोला। और छालिक्य अभिनय।

छः : नाट्यप्रयोग

१४३—१८८

अभिनय अभिनय भेद और उमका प्रयोग। अभिनय की उत्पत्ति का आधार। नाट्यशास्त्र में अभिनय की उत्पत्ति का आल्यान। अभिनय की व्युत्पत्ति और उसका लक्षण। अभिनय में शरीर और मन की एकाग्रता। अभिनय के चार मुख्य भेद। अभिनय का लक्षण। आगिः अभिनय। अंग साधन। प्रत्यंग साधन। उपांग साधन। आगिः अभिनय के भेद। शिराभिनय। शिराभिनय की दो स्थितियाँ। दृष्टि के अभिनय। रमभावजा दृष्टियाँ। रसजा दृष्टियाँ। स्थायीभावजा दृष्टियाँ। संचारी-भावजा दृष्टियाँ। धीवाभिनय। हस्ताभिनय। पादाभिनय। अन्य आगिः अभिनय। आगिः अभिनय में मुखराग का योग। वाचिक अभिनय। आह्वय अभिनय। मात्स्विक अभिनय। मात्स्विक भाव। अभिनय प्रयोग। अधिष्ठाता देवताओं की स्तुति, वाद्यार्चन और गुरुवन्दना। अभिनय सभा का आयोजन। अभिनय सभा का सभापति और सत्री। सभामण्डप में सभापति आदि का स्थान। रसमंच पर कलाकारों की स्थिति। नर्तक-नर्तकी की योग्यताएँ। अभिनय की तीन प्रक्रियाएँ। अंगहार। करण। पिण्डोदन्ध। अभिनय की मूर्ष्टि और अनुभूति में रस का स्थान। रस-निष्पत्ति। विभाव। अनुभाव। स्थायी भाव। व्यभिचारी भाव। रस-निष्पत्ति में भावों की प्रयोजनीयता। भावा और रसों के विनिर्माण में वृत्तियाँ का योग। ससृज्ज नाट्य की अभिनेयता।

सात : आधार्य नन्दिवेन्दर कृत अभिनयदर्पण

१८९—२६२

मूल और हिन्दी अनुवाद। अभिनयदर्पणम्। नमस्क्रिया। नाट्यवेद की उत्पत्ति और परम्परा। नाट्यशास्त्र की प्रणयः। अभिनय और उमका भेद। अभिनय का

विषयानुक्रम

आयोजन और प्रदर्शनकाल। नाट्य का लक्षण। नृत्त का लक्षण। नृत्य का लक्षण। सभापति का लक्षण। मंत्री का लक्षण। सभा का लक्षण। सभा की रचना। पात्र का लक्षण। नर्तकी की अवोग्यताएँ (वर्जनीय पात्र)। नर्तक की योग्यताएँ (पात्र के प्राण)। पाद किंकिणी (धुंधुरु) का लक्षण। अभिनय के अधिष्ठाता देवताओं की स्तुति, वाद्यार्चन और गुरुवन्दना। रंगभूमि की अधिष्ठाता देवी की वन्दना। पुष्पाजलि। नाट्यारम्भ की विधि।

अभिनय। अभिनय के चार भेद। आंगिक अभिनय। वाचिक अभिनय। आहार्य अभिनय। सार्विक अभिनय। सार्विक भावों के भेद। आंगिक अभिनय के साधन। शिर के अभिनय और उनका विनियोग। दृष्टि के अभिनय और उनका विनियोग। ग्रीवा के अभिनय और उनका विनियोग।

हस्तमुद्राओं का अभिनय और उनका विनियोग। हस्तमुद्राओं के भेद। असंयुत हस्त के भेद। संयुत हस्ताभिनय और उनका विनियोग। संयुत हस्त के भेद। देवताओं के लिए हस्त मुद्राएँ। दशावतार-हस्त मुद्राएँ। विभिन्न जातियों एवं वर्णों की हस्त-मुद्राएँ। सभ्यग्रीवों के लिए हस्त मुद्राएँ। नृत्त में हाथों की गति (चाल)। नृत्त के उपयोगी हस्त। नवग्रहों के लिए हस्तमुद्राएँ। नृत्त में पैरों की गति (चाल)। मण्डल पाद। उत्प्लवन पाद। भ्रमरी पाद। चारि पाद। गति भेदों (चालों) का निरूपण। अभिनय की अनन्त मुद्राएँ।

चित्रसूची		२६३—२९६
आठ : परिशिष्ट		२९७—३३४
पारिभाषिक शब्दानुक्रमणी	ग्रन्थपुटों	सांकेतिक
	(विनियोगांकी)	(इंडेक्स)

पाठ्यं चाभिनयं गीतं रसान् संगृह्य पद्यजः ।
व्यरीरचच्छास्त्रमिदं धर्मकामार्थमोक्षदम् ॥
कीर्तिप्रागल्भ्यसौभाग्यवैदग्ध्यानां प्रवर्धनम् ।
औदार्यस्थैर्यधैर्याणां विलासस्य च कारणम् ॥
दुःखार्तिशोकनिर्वेदखेदविच्छेदकारणम् ।
अपि ब्रह्मपरानन्दादिदमप्यधिकं मतम् ॥
जहार नारदादीनां चित्तानि कथमन्यथा ।

नाट्यकला की आधारभूत सामग्री नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ

ललित कलाओं के इतिहास में नाट्यकला का महत्वपूर्ण स्थान माना गया है। अन्य कलाओं की अपेक्षा उसकी प्राचीनता और लोकप्रियता के पर्याप्त प्रमाण प्रकाश में आ चुके हैं। उसकी प्राचीनता और लोकप्रियता की आधारभूत सामग्री अनेक रूपों में उपलब्ध एवं सुरक्षित है। उसकी ये उपलब्धियाँ इतनी प्रचुर, पुष्ट और व्यापक हैं कि उनके आधार पर नाट्यकला का प्रागैतिहासिक युग से लेकर अब तक का नमबद्ध इतिहास प्रस्तुत किया जा सकता है।

नाट्यशास्त्र विषयक यह सामग्री अनेक रूपों में बिखरी हुई है। इस सामग्री के सर्वाधिक महत्वपूर्ण एवं प्रामाणिक स्रोत वे मूल ग्रन्थ एवं टीकाएँ तथा वृत्तियाँ हैं, जिनमें नाट्य की शास्त्रीय व्याख्या की गयी है। उनके अनिश्चित स्थापत्य, मूर्ति, चित्र और संगीत विषयक कला के लक्षण ग्रन्थों में भी आनुपातिक रूप से नाट्य सम्बन्धी सामग्री सुरक्षित है। इन मूल ग्रन्थों और आनुपातिक ग्रन्थों का अनुशीलन करने पर ज्ञात होता है कि प्राचीन भारत में नाट्यकला की विनयी ख्याति और व्याप्ति थी। इसने अतिरिक्त प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक पुरातत्त्व विषयक अवशेष भी नाट्यकला की सजीव परम्परा के पुष्ट प्रमाण हैं।

वाद्यमय के जिन विभिन्न क्षेत्रों में नाट्यकला के बीज बिखरे हुए हैं, उनमें वेद और वैदिक साहित्य का प्रमुख स्थान है। वेद ऋचाओं के अध्ययन से ज्ञात होता है कि वैदिक काल में नाट्यकला को पर्याप्त लोकप्रियता प्राप्त हो चुकी थी। पञ्चम नाट्यवेद के रूप में उसकी मान्यता का आधार भी उसकी यही लोकप्रियता रही है।

वेदों और वैदिक साहित्य के अतिरिक्त शास्त्रीय ग्रन्थों, पुराणों, बाण्यो, नाटका और कथाओं में भी उसके अस्तित्व एवं महत्व के प्रचुर प्रमाण बिखरे हुए हैं। विभिन्न रूपों में वर्तमान इन विविध साधनों एवं माध्यमों का अनुशीलन करके ही नाट्यशास्त्र की वस्तुस्थिति को भाँपा जा सकता है।

प्रस्तुत पुस्तक में आगे संस्थास्थान नाट्यकला के इन विभिन्न स्रोतों पर ऐतिहासिक दृष्टि से विचार किया गया है। यहाँ पहले मूल नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों की रूपरेखा प्रस्तुत की जा रही है।

नाट्यशास्त्र विषयक इस मौलिक ग्रन्थ-सामग्री को ऐतिहासिक दृष्टि से तीन मुख्य वर्गों में विभक्त किया गया है। पहले वर्ग में उस सामग्री का समावेश किया गया है, जो नाट्यशास्त्र के रचयिता भारत से पूर्व की है। दूसरे वर्ग में अनेक नाट्यशास्त्रों को रखा गया है। इसी प्रकार तीसरे वर्ग में उस सामग्री का विवेचन किया गया है, जो नाट्यशास्त्र के बाद प्रकाश में आयी और जिसकी अंश परम्परा लगभग १७वीं श० ई० तक चली रही।

नाट्य साहित्य

एकरमता में बसी नहीं हुई। पुराण, जो कि एक प्रकार के विश्वकोश एवं अनुश्रुति ग्रन्थ हैं, कलाओं और विरोध रूप से नाट्य एवं संगीत-कला के सम्बन्ध में प्रामाणिक जानकारी प्रस्तुत करते हैं। साहित्य के अन्य क्षेत्रों में भी, यथा व्याकरणशास्त्र, काव्यशास्त्र, छन्दशास्त्र, कामशास्त्र और अर्थशास्त्र आदि में भी नाट्यकला की प्राचीनता एवं लोकप्रियता के अनेक प्रमाण तथा उद्धरण देखने को मिलते हैं।

वैयाकरण पाणिनि (५०० ई० पूर्व) की अष्टाध्यायी, पतञ्जलि (२०० ई० पूर्व) के महाभाष्य और जयादित्य तथा यामन (८वीं श० ई०) की सयुक्त कृति काशिका आदि ऐसे ग्रन्थ हैं, जिनमें वेदों की शाखाओं के समकक्ष नटसूत्रों की स्वतन्त्र शाखा का उल्लेख हुआ मिलता है।

अष्टाध्यायी (४।३।११०-१११) के उल्लेखानुसार पाराशर्य तथा कर्मन्दक ने भिक्षुसूत्रों (वेदान्त) और शिलालि तथा वृशास्व ने नटसूत्रों का निर्माण किया। पाराशर्य और शिलालिन् इन दो चरणों या शाखाओं का अस्तित्व वैदिक युगीन था और तत्कालीन अन्य चरणों की भांति वे ससम्मान आगे बढ़ी। इस प्रकार नाट्यशास्त्र के मूल स्रोत नटसूत्र का निर्माण वैदिक युग में ही हो चुका था और उसको तब उतना ही लोकसम्मान प्राप्त था, जितना कि अन्य वेद शाखाओं को। इन अनुपलब्ध कृतियों के सम्बन्ध में विद्वानों का यह अभिमत है कि उनमें नटों की शिक्षा के लिए नियमों का निरूपण था और वे भारतीय नाट्यविद्या की प्राचीनतम पाठ्य पुस्तकें थीं। इस सम्बन्ध में विद्वानों की यह धारणा है कि नटसूत्र ग्रन्थ का नाट्यशास्त्र में उसी प्रकार प्रतिसंस्कार (विलयन या समावेश) हो गया, जैसे कि अग्निवेश के आयुर्वेदतंत्र का चरक में।

नाट्य-विषयक ग्रन्थों के प्रणेता जिन प्राचीन आचार्यों की नामावली ऊपर दी गयी है, उनके अतिरिक्त भरत पूर्व नाट्य-सम्बन्धी कुछ सामग्री ऐसी है, जो कि अपेक्षातः अधिक विश्वस्त एवं प्रामाणिक और प्रचुर है। नाट्यशास्त्र विषयक परवर्ती ग्रन्थों में जिन पुरातन सास्त्रीय ग्रन्थों का संश्लेषण नामोल्लेख हुआ है, उनका विवरण इस प्रकार है :

ग्रन्थकार	ग्रन्थ	साधन ग्रन्थ	ग्रन्थकार
१. कोहल	कोहलप्रदक्षिका	अभिनवभारती संगीतरत्नाकर	अभिनवगुप्त शाङ्गदेव
२. तुम्बुरु	अज्ञात	"	"
३. बतिल	"	"	"
४. मतंग	"	"	"
५. कात्यायन	"	"	"
६. राहुल	"	"	"
७. उद्भट	"	"	"
८. छोटलट	"	"	"
९. शकुण	"	"	"

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

ग्रन्थकार	ग्रन्थ	साधन ग्रन्थ अभिनयभारती संगीतरत्नाकर	ग्रन्थकार अभिनवगुप्त शाङ्गदेव
१०. भट्टनायक	अज्ञात		
११. भट्टयंज	"	"	"
१२. कीर्तिधर	"	"	"
१३. मातृगुप्त	"	"	"
१४. सुबन्धु	नाट्यपाराध्य	"	"
१. अश्मकुट्ट	अज्ञात	नाट्यलक्षण-रत्नकोश	सागरनन्दी
२. शाबरायण	"	"	"
३. शातकर्णी	"	"	"
४. नलकुट्ट	"	"	"

आचार्य कोहल से लेकर आचार्य नलकुट्ट तक जितने नाम हैं, उनमें अधिकतर सुपरिचित हैं। उनकी ऐतिहासिक क्रमबद्धता में वैमत्य हो सकता है, किन्तु वाङ्मय के विभिन्न क्षेत्रों में बिखरे होने के कारण उनके व्यक्तित्व एवं कृतित्व के सम्बन्ध में कोई सन्देह नहीं है। इन पुरातन आचार्यों ने नाट्यशास्त्र पर भी अपने स्वतन्त्र विचार प्रतिपादित किये, इस सम्बन्ध में किसी प्रकार का मतभेद नहीं है, क्योंकि परवर्ती नाट्यशास्त्रियों ने अपने मतों की पुष्टि के लिए प्रमाण रूप में उनको उद्धृत किया है। परवर्ती ग्रन्थों में उद्धृत ये अथवा किन्हीं नाट्य-विषयक स्वतन्त्र ग्रन्थों से सम्बद्ध थे या नहीं, इस सम्बन्ध में प्रामाणिक रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता है। फिर भी निश्चित रूप से यह कहा जा सकता है कि बहुत प्राचीन समय में, आचार्य भरत के पूर्व ही नाट्यविद्या पर स्वतन्त्र ग्रन्थों का प्रणयन होना आरम्भ हो गया था।

आचार्य भरत और उनका नाट्यशास्त्र

आचार्य भरत

नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों के निर्माण की मूर्त परम्परा का प्रवर्तन आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र से हुआ। आचार्य भरत के सम्बन्ध में सभी विद्वानों का एकमत से यह अभिमत है कि वे महान् प्रतिभाशाली और युग-विधायक महापुरुष हुए। उनकी गणना महामुनि वाल्मीकि और महामति व्यास की श्रेणी में की गयी है। उनका नाट्यशास्त्र एक विश्वकोशात्मक रचना है, जिसमें अनेक शिल्पों, नानाविध कलाओं और विभिन्न विद्याओं का एक साथ दिग्दर्शन हुआ है।

आचार्य भरत का व्यक्तित्व साहित्य में सर्वत्र ध्यात है। नाट्यशास्त्र के निर्माता के रूप में उनका नाम विश्व साहित्य में अमर हो चुका है। उनका यह महान् ग्रन्थ, चारों वेदों का दोहन कर पाँचवे वेद के रूप में विद्युत है और अपने निर्माता के यश एवं गौरव को सुरक्षित बनाये हुए है। वे वाल्मीकि और व्यास की परम्परा के प्रतिभाशाली आचार्य थे, जो ऋषिकल्प होने हुए भी सामान्य लोक-जीवन में घुल-मिल गये थे।

ऐतिहासिक दृष्टि में विचार करने पर आचार्य भरत के नाम और स्थितिकाल के सम्बन्ध में अनेक प्रश्न सामने आते हैं। उनके भरत नाम के सम्बन्ध में ही पहली जिज्ञासा उत्पन्न होती है। कुछ विद्वानों का अभिमत है कि भरत निम्नी व्यक्ति विशेष का नाम न होकर एक परम्परा, सम्प्रदाय या वंशशाखा का नाम है। वैदिक युग में वृषाक्ष और गिलालि द्वारा जिन मिथुमूर्तों तथा नटमूर्तों का निर्माण हुआ था, उनमें नटमूर्तों के निर्माता गिलालि की जो शाखा परम्परा में आगे बढ़ी, उसी को बाद में भरत नाम से कहा गया।

भरत नाम के सम्बन्ध में इन भ्रान्ति के अन्य भी अनेक कारण हैं। कुछ ग्रन्थों में नट के पर्याय में भरत शब्द का उल्लेख हुआ है। अमरसिंह के अमरकोश (२।१०-१२) में नट शब्द के पर्यायार्थक भरत शब्द का प्रयोग हुआ है और नाट्यशास्त्र की चार परम्पराओं का उल्लेख किया गया है। पहली परम्परा में गिलालि के नटमूर्तों को रखा गया है, जिनका प्रवर्तन जयाजीव जाति के लोगों ने किया। दूसरी परम्परा में वृषाक्ष के मिथुमूर्तों की गणना की गयी है, जिनका प्रवर्तन दल्लूप जाति के लोगों ने किया। तीसरी परम्परा में भरत के नाट्यशास्त्र को रखा गया है, जिनका प्रवर्तन नट जाति के लोगों ने किया और चौथी परम्परा में लोकगाथाओं एवं लोकप्रिय नायकों के चरित्रों का समावेश किया गया है, जिनका प्रवर्तन सूतों, चारणों एवं कुशीलवों ने किया। दश चौथी परम्परा का उद्भव लोककवियों के आधार पर हुआ है और लोक में ही उसका अस्तित्व अधुणा रूप में बना रहा।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

भरत की उक्त परम्परा के सम्बन्ध में कुछ विद्वानों का अभिमत है कि उनके द्वारा जिन नटसूत्रों का निर्माण हुआ, उनके अभिनेता नटों को ही बाद में भरत कहा गया और भरतो या नटों का शास्त्र होने के कारण उसे भरत नाट्यशास्त्र के नाम से कहा गया।

इस प्रकार भरत को नट का पर्याय मान कर जो सन्देह प्रकट किया गया और उसकी पुष्टि के लिए जो प्रमाण प्रस्तुत किये गये, वे इतने पुष्ट एवं आधारित नहीं हैं, जिनको अन्तिम रूप से स्वीकार किया जा सके। नाट्यशास्त्र और उसके परवर्ती ग्रन्थों के अध्ययन से ही इस भ्रान्ति का पूरी तरह से निराकरण हो जाता है। इन उल्लेखों के आधार पर अधिक उपयुक्त यह जान पड़ता है कि भरत किसी सम्प्रदाय, शाखा या चरण का नाम न होकर व्यक्ति विशेष का नाम था। उनके बाद उनकी परम्परा को आगे बढ़ाने वाले उनके सौ पुत्रों या शिष्यों द्वारा उन्हीं के नाम से उसका प्रचलन हुआ।

नाट्यशास्त्र की परम्परा में आचार्य भरत के नाम की वस्तुस्थिति वैसी ही उलझी हुई प्रतीत होती है, जैसी पुराणों की परम्परा में व्यास की। वेदों के व्याख्याता और पुराणों के निर्माता के रूप में अनेक ऋषियों को वेदव्यास के नाम से कहा गया। वेदों से लेकर पुराणों तक लगभग चौबीस वेदव्यासों का विद्वानों ने उल्लेख किया है। पुराणों के वक्ता, प्रवक्ता के रूप में और विशेष रूप से महाभारत के निर्माता के रूप में जिस वेदव्यास का उल्लेख हुआ है, उन्हें कृष्ण द्वैपायन के नाम से कहा गया। इस प्रकार व्यास या वेदव्यास का उल्लेख उपाधि तथा सम्प्रदाय के रूप में भी देखने को मिलता है और व्यक्तिगत नाम के रूप में भी। इसी प्रकार भरत का नाम व्यक्ति विशेष के रूप में और उनके द्वारा प्रवर्तित नाट्य परम्परा के लिए भी प्रयुक्त हुआ।

व्यक्ति विशेष के लिए भरत शब्द का प्रयोग अनेक परवर्ती ग्रन्थों में देखने को मिलता है। इस प्रकार के ग्रन्थों में मुख्य रूप से महामुनि वाल्मीकि के विक्रमोर्वशीय और नाट्यकार भवभूति के उत्तर रामचरित का नाम उल्लेखनीय है। वाल्मीकि ने विक्रमोर्वशीय (२।१७) के एक सन्दर्भ में नेपथ्य में देवदूत द्वारा कहा गया है 'चित्रलेपा, उर्वशी को दीप्त ले आओ! भरत मुनि ने आप लोगों को आठ रसों से युक्त जिस नाटक का प्रसिद्धि दिया है, भगवान् इन्द्र और लोकपाल उसका सुन्दर अभिनय देखना चाहते हैं'।

चित्रलेखे, स्वरय स्वरयोर्वशीम्—

मुनिना भरतेन यः प्रयोगो भवतीत्यष्टरसाधयो नियुक्तः।

ललिताभिनय तमस्य भर्ता मरुतां द्रष्टुमनाः सलोकपालः॥

इसी प्रकार भवभूति ने उत्तर रामचरित के चतुर्थ अङ्क में महामुनि वाल्मीकि के आश्रम में महाराज जनक और महारानी कौमल्या आदि में लव-कुश का परिचय प्रसंग प्रस्तुत करते हुए जनक जब लव से श्रीराम के जीवन की उत्तर क्या के सम्बन्ध में पूछते हैं तो लव कहता है 'उस नया को महामुनि ने बनाया तो है; किन्तु प्रसंगित नहीं किया। वह अपने-आप में एक पूरा ग्रन्थ है, जिनमें विं वरुण तथा विप्रलम्भ रसों की प्रधानता है और जो अभिनेय है। अपनी हृन्नाश्रि में लिये हुए उस ग्रन्थ को महामुनि वाल्मीकि ने नृत्य, गीत एवं वाद्य

(तीर्थन्त्रि) के प्रयोग के लिए महामुनि भरत को दे दिया (...त स्वहस्तलिखित मुनिर्मग्यान् व्यसृजद्भगवतो भरतस्य तीर्थन्त्रिधनधारस्य)। यह प्रन्व रचना महामुनि भरत को इसलिए दी गयी कि वे अप्सराओं के साथ उसका अभिनय करेंगे (स किल भगवान् भरतस्तमप्सरसोभिः प्रयोगधिष्यतीति)।

महाकवि वाल्मीकि और भवभूति के अनिश्चित इस सन्दर्भ में आचार्य अभिनवगुप्त की अभिनव-भारती, आचार्य नन्दिदेवर के अभिनवदर्पण और आचार्य धनञ्जय के दशरूपक का नाम उल्लेखनीय है। अभिनवभारती, नाट्यशास्त्र का व्याख्या ग्रन्थ है। इस दृष्टि से उसने उल्लेख की प्रामाणिकता निर्विवाद है। आचार्य अभिनवगुप्त ने अपने ग्रन्थ में एकाधिक बार भरत, भरतादिभि और भरतागम आदि शब्दों का प्रयोग किया है। उन्होंने आचार्य भरत द्वारा निर्दिष्ट कुछ पूर्वाचार्यों के मतों (नामा का नहीं) का भी उल्लेख किया है। इससे साय ही उन्होंने भरत के परवर्ती नाट्याचार्यों के नामों तथा सिद्धान्तों को भी उद्धृत किया है। उनसे इन उल्लेखों में स्पष्ट होता है कि नाट्यशास्त्र के निर्माता का नाम भरत या और उनके शिष्यों प्रशिष्यों द्वारा प्रवर्तित परम्परा को भरतादिभि के नाम से कहा गया। इसी प्रकार के अन्य उल्लेख भी आचार्य भरत और उनके शास्त्र के परिचायक हैं।

अभिनवभारती के अनिश्चित आचार्य नन्दिदेवर के अभिनवदर्पण में भरत नाम की वस्तुस्थिति को अधिक स्पष्टता से व्यक्त किया गया है। अभिनवदर्पण में उल्लिखित भरत शब्द स्पष्टतः व्यक्ति विशेष का बोधक है। नाट्यशास्त्र की उत्पत्ति और उसकी परम्परा के सम्बन्ध में आचार्य नन्दिदेवर ने लिखा है कि यह नाट्यवेद प्रजापति ब्रह्मा से भरत को मिला और भरत ने अप्सराओं तथा गन्धर्वों के सहयोग से सर्वप्रथम उसका प्रयोग नटराज शंकर के सामने प्रस्तुत किया। तदनन्तर मुनियों (भरत शिष्यों) द्वारा यह नाट्यवेद मानवी मृष्टि में प्रचलित हुआ। उसने बाद परम्परा द्वारा यह नाट्यकला निरन्तर आगे बढ़ती रही।

रगाधिदेवता की स्तुति में एक स्थान पर आचार्य नन्दिदेवर ने उसे 'नाट्याचार्य भरत की नाट्य-परम्परा की विधान' (भरतकुलभाष्यकलिके) नाम से कहा है। उन्होंने एकाधिक बार नाट्यशास्त्र को भरतागम नाम से लिखा है और अन्य आचार्यों के मतों के सन्दर्भ में भरतागमकोविद, भरतकोविद, भरतागमदर्शी और भरतागमवेदी आदि शब्दों का प्रयोग किया है। इन उल्लेखों में स्पष्ट है कि उन्होंने नाट्यशास्त्रकार भरत को और उनकी परम्परा के अन्य आचार्यों को अलग-अलग नाम से उल्लेख किया है। उन्होंने अपने अभिनवदर्पण में बुध, बुधोत्तम, नाट्याचार्य, नाट्यशास्त्रविशारद, नाट्यविद्, नाट्यकोविद्, नाट्यकलाभिज्ञ, नाट्य-तत्र विचारक, नाट्यकर्मविशारद, नृत्तकोविद और नृत्तशास्त्रविशारद आदि शब्दों का भी उल्लेख किया है।

अभिनवदर्पण के इन उल्लेखों से सिद्ध होता है कि आचार्य भरत का अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व था और उनकी परम्परा के प्रवर्तक परवर्ती नाट्याचार्यों ने उनकी भाष्यनामा को निम्नलिखित रूप में उद्धृत किया।

दम सम्प्रन्ध मे अभिनवभारती और अभिनवदर्पण के अनिश्चित आचार्य धनञ्जय के दशरूपक (१।१०) के उल्लेख पर भी विचार करना अनुपयुक्त न होगा। आचार्य धनञ्जय ने दशरूपक के आरम्भिक मण्डल

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

दलौव में आचार्य भरत के नाम का स्पष्ट उल्लेख ही नहीं किया, अपितु उन्हें सर्वविद् भगवान् विष्णु के समान मान कर उनकी वन्दना करते हुए लिखा है 'सर्वज्ञ भगवान् विष्णु और आचार्य भरत को नमस्कार है, जिनके भक्त या शिष्य दश रूपों (दशावतारों या दशरूपकों) के ध्यान तथा अनुकरण आदिके द्वारा प्रसन्न हुआ करते हैं'

दशरूपानुकारेण यस्य साधन्ति भावकाः ।

नमः सर्वविदे तत्सर्वं विष्णवे भरताय च ॥

नाट्यशास्त्र

नाट्यशास्त्र और उसके निर्माता के सम्बन्ध में आधुनिक विद्वानों में बड़ा मतभेद रहा है। जिस प्रकार कौटिल्य के अर्थशास्त्र को एक जाली ग्रन्थ सिद्ध किया गया उसी प्रकार नाट्यशास्त्र की प्रामाणिकता पर भी सन्देह प्रकट किया गया। कुछ विद्वानों का कहना था कि जिस प्रकार नाट्यशास्त्र के वास्तविक निर्माता का नाम अज्ञात है उसी प्रकार उपलब्ध नाट्यशास्त्र की वर्तमान वस्तुस्थिति भी सन्देहमूलक है। उपलब्ध नाट्यशास्त्र को देखने से विश्वास होता है कि मूल नाट्यशास्त्र कदाचित् इससे भिन्न था। नाट्यशास्त्र की अनेक कारिकाओं को स्पष्ट करने के लिए कारिकाभार ने अनुबन्ध श्लोकों की रचना की है। ये अनुबन्ध श्लोक शिष्य परम्परा द्वारा लिखे गये। अतएव उपलब्ध नाट्यशास्त्र न केवल मूल नाट्यशास्त्र से भिन्न प्रतीत होता है, प्रत्युत वह एक ऐलक की रचना भी नहीं है। वह अनेक लेखनियों का स्पर्श पाकर दीर्घकालीन प्रयास का फल है। उसमें समय-समय पर सुधार सस्कार होते रहे।

उपलब्ध नाट्यशास्त्र के तीन रूप हैं सूत्र, भाष्य और कारिका। निश्चय ही नाट्यशास्त्र अपने मूल रूप में एक सूत्रात्मक रचना थी और तदनन्तर उसकी व्याख्या एवं कारिकाएँ रची गयी होंगी। इस दृष्टि से नाट्यशास्त्र की मौलिकता सदिग्य है। इसके अतिरिक्त अभिनयभारती (प्रथम भाग, पृ० ८, २४), दशरूपक (४।२) और भावप्रकाशन (पृ० ३६, २८७) आदि ग्रन्थों में नाट्यशास्त्र और उसके रचयिता के सम्बन्ध में एक जैसी बातें देखने को नहीं मिलती है।

श्री मुनील कुमार दे ने अपनी पुस्तक हिस्ट्री ऑफ़ सस्कृत पोइटिक्स (बाल्यम-१, नाट्यशास्त्र) और महा-महोपाध्याय पाण्डुरंग वामन वाणी ने साहित्यदर्पण की भूमिका (पृ० ७, ८) में नाट्यशास्त्र के दो श्लोकों (३७।१८; २८) तथा दामोदर गुप्त के बुद्धिनीमत, कोहलचार्य के ताल ग्रन्थ, आचार्य हेमचन्द्र के काव्यानुशासन और मिहभुपाल कृत रसार्णवमुपन्यास आदि ग्रन्थों के उद्धरणों एवं प्रमाणों को एकत्र कर यह मन्तव्य प्रकट किया कि नाट्यशास्त्र भरत की कृति न होकर किसी दूसरे की रचना है। इन दोनों विद्वानों और उनके पूर्व नाट्यशास्त्र की मन्दिम्यता पर प्रकट विषय गये विचारों का विधिकत् अनुशीलन कर श्री बन्हेयालाल पोद्दार ने अपनी पुस्तक सस्कृत साहित्य या इतिहास (भाग १, पृ० ३०-३७) में सप्रमाण और साधारण यह सिद्ध किया कि नाट्यशास्त्र एक प्रामाणिक कृति है और उनमें रचयिता महामुनि भरत ऐतिहासिक व्यक्ति हुए। पोद्दार जी के अतिरिक्त अन्य विद्वानों एवं इतिहासकारों ने भी भरत और उनमें इस महान् ग्रन्थ की प्रामाणिकता को स्वीकार किया है।

नाट्य साहित्य

नाट्यशास्त्र के कतिपय स्थलों से यह ज्ञात होता है कि नाट्य की परम्परा भरत को पिनामह ब्रह्मा में प्राप्त हुई। नाट्यशास्त्र में उल्लिखित नाट्योत्पत्ति विषयक उपान्यास इस मन्तव्य को सिद्ध करता है। पिनामह ब्रह्मा द्वारा सृष्ट चतुष्टयी नाट्यवेद और उसकी परम्परा में आचार्य भरत तक लिखा गया शास्त्र क्या था, इसका कोई प्रामाणिक ऐतिहासिक वृत्त उपलब्ध नहीं है। वे रचनावर्ग कौन थी, इसका भी कोई उल्लेख नहीं मिलता है, किन्तु यह परम्परा त्रयवद्ध रूप में आये वशी, दशमे कोई सन्देह नहीं है।

पिनामह ब्रह्मा द्वारा सृष्ट नाट्यवेद का आकार प्रकार क्या था, परन्तु ग्रन्थ में उनकी कुछ सूचनाएँ उपलब्ध होती हैं। आचार्य नारदाननय के भावप्रकाशन (पृ० २८७) में ज्ञात होता है कि नाट्यवेद में बारह हजार श्लोक थे और उन्हीं का संक्षेप कर आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र का निर्माण किया, जो कि छ हजार श्लोक परिमाण का था

एव द्वावशताहर्षं श्लोकैरेक सङ्घतम् ।

पडिभ. दलोकसहस्रयो नाट्यवेदस्य सङ्ग्रह ॥

भरतैर्नामितस्तेषा प्रख्यातो भरताह्वयः ।

नाट्यशास्त्र के वर्तमान संस्करण में सैंतीस अध्याय और लगभग पाँच हजार श्लोक हैं। विभिन्न हस्तलिखित सग्रहों से सुरक्षित उसकी हस्तलिखित प्रतियों में यह सख्या न्यूनाधिक्य रूप में मिलती हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि बाद के लिपिकारों एवं प्रतिलिपिकारों के प्रमाद एवं पक्षपात से मूल सख्या में परिवर्तन होता गया। बहुत संभव है कि उसमें कुछ प्रक्षेप भी जुड़े हों।

जहाँ तक उसकी वर्तमान वस्तुस्थिति का सम्बन्ध है, उसकी प्रामाणिकता में कोई सन्देह नहीं है। वह अपनी पूर्वोक्त परम्परा का केन्द्रबिन्दु है। इस दृष्टि से महामुनि भरत नाट्यशास्त्र के प्रथम आचार्य हैं। उन्होंने नाट्यवेद को लोकोपयोगी रूप देकर नाट्यशला को जनमन के मनोरञ्जन का माध्यम बनाया। अपने नाट्यशास्त्र (११४-१५) में उन्होंने लिखा है कि 'मैं इस नाट्यशास्त्र नामक पञ्चम वेद की रचना करता हूँ। उसमें धर्म, अर्थ, यश (श्रयम्) और शास्त्र वचनों के उपदेश सङ्गृहीत हैं। उसमें लोकमण्डल के समस्त भात्री बर्गों का दिग्दर्शन किया गया है। उसमें समस्त शास्त्रों के अर्थ की अभिव्यक्ति हुई है। वह सब प्रकार के शिष्या का प्रवर्तक और अपने-आप में एक इतिहास भी है'

धर्ममर्त्यं यशस्य च तोषदेश सप्तग्रहम् ।

भविष्यतश्च लोवस्य सर्ववर्णानुदर्शकम् ॥

सर्वशास्त्रार्थसम्पन्न सर्वशिक्षप्रवर्तकम् ।

नाट्याख्य पञ्चम वेद सेतिहास करोम्यहम् ॥

इस दृष्टि से यदि नाट्यशास्त्र का अनुशीलन किया जाय तो ज्ञात होता है कि उसमें सम्पूर्ण शास्त्रों का सार, समस्त विद्याया का तत्त्व, सारे ब्रह्म शिल्पा का निप्यन्द, धर्म, अर्थ, मोक्ष, इस त्रिवर्ग का प्रतिपादन लोक

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

संग्रह का दिग्दर्शन और इतिहास का उपबृंहण किया गया है। इस प्रकार नाट्यशास्त्र एक प्रकार का विविध ग्रन्थ है और पञ्चम नाट्यवेद के रूप में उसकी सार्वभौमता स्वयं सिद्ध है।

इस नाट्यवेद का निरूपण करते हुए आचार्य भरत ने (नाट्यशास्त्र—६।६-८) लिखा है कि : 'उसके अन्तर्गत व्याकरण आदि अनेक शास्त्र, विद्याएँ और स्थापत्य, चित्र, मूर्ति, प्रस्त (रंग) तथा संगीत आदि अनेक बलाएँ एक साथ समाविष्ट हैं। उसका अगम्य एक ही शास्त्र (ज्ञान) सागर के समान अनन्त तथा गम्भीर है, फिर उसके उपाग अनेक शास्त्रों, विद्याओं और शिल्पों का तात्पर्य समझना सर्वथा दुष्कर है'

न शक्यमस्य शास्त्रस्य

यन्तुमन्त कथञ्चन ।

कस्माद् बहुत्वान्जानानां

शिल्पानां वाप्यन्ततः ॥

इस प्रकार नाट्यशास्त्र अपनी विद्या का महान् एवं सर्वांगीण ग्रन्थरत्न है और परवर्ती नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों का उपजीवी एवं केन्द्रविन्दु भी। उससे एक-एक अक्षर के रिकथ को लेकर परवर्ती ग्रन्थकारों ने स्वतन्त्र ग्रन्थों का प्रणयन किया। उसमें प्रेरणा प्राप्त कर नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों के निर्माण की जो परम्परा स्थापित हुई उसने भारतीय इतिहास का एक नया मार्ग प्रशस्त हुआ।

नाट्यशास्त्र का रचनाकाल

नाट्यशास्त्र के रचनाकाल और उससे रचयिता आचार्य भरत के स्थितिराल पर विचार करते समय कई ऐसी समस्याएँ उपस्थित होती हैं, जो बड़ी जटिल और विवादास्पद हैं। पहली बात तो यह है कि अनेक दृष्टियों में उसकी स्थिति महाभारत जैसी है। जिस प्रकार समय-समय पर महाभारत में परिवर्तन, संशोधन और परिवर्द्धन होते गये, वही स्थिति नाट्यशास्त्र की भी रही। आज वह जिस रूप में उपलब्ध है उस पर उनकी शिष्य प्रशिष्य-परम्परा और अनेक पीढ़ियों के नाट्यपाचार्यों का प्रभाव स्पष्ट है। विभिन्न हम्नकेय संग्रहों में सुरक्षित नाट्यशास्त्र की हस्तलिखित प्रतियों के पाठभेद की भिन्नता हम बाल की पुष्टि करती है कि समय-समय पर उसमें प्रशोध जुड़ते गये और उसमें परिवर्तन तथा परिवर्द्धन होते गये। यद्यपि अनेक विद्वानों द्वारा उक्त पाठानुरीति हो चुका है, किन्तु अभी तब तक उससे सर्वमान्य एवं प्रामाणिक मूळ पाठ के सम्बन्ध में सन्देह बना ही हुआ है। उक्त विभिन्न पाठानुरीति और मस्तरणों को देख कर उससे प्रामाणिक मूळपाठ की समस्या अभी तक विवादास्पद बनी हुई है।

जंगम कि पहले उल्लेख किया जा चुका है कि नाट्यशास्त्र के निर्माण में पूर्व वैदिक युग में शिलालि और शृंगार्य द्वारा निर्मित नटमूर्ति के आधार पर एक स्वतन्त्र धरण या शागा का प्रवर्तन हुआ था, जिसको कि वैदिक युग के अन्य धरणों या शागाओं जिनकी मान्यता प्राप्त थी। वैदिक युग में लौकिक अधिप्राय में प्रवर्तित मह

नाट्य साहित्य

शाखा निरन्तर आगे बढ़ती गयी और आचार्य भरत उसने अन्तिम प्रतिनिधि बने। उन्होंने नटमूत्रों के आधार पर सर्वथा नये और स्वतन्त्र एवं सर्वांगीण शास्त्र का निर्माण कर इस परम्परा को अधिक व्यवस्थित रूप में आगे बढ़ाया।

आचार्य भरत द्वारा प्रवर्तित नाट्य की यह परम्परा दो रूपों में आगे बढ़ी। उसका एक रूप तो इनके शिष्य प्रशिष्यों द्वारा विधिवत अध्ययन प्रशिक्षण द्वारा प्रसारित हुआ और दूसरा रूप शैलूपा, कुशीलवा (नट-नर्तक-नायिकों) तथा चारणों द्वारा प्रवर्तित हुआ। नाट्य के इस दूसरे रूप का प्रवर्तन मौखिक रूप में हुआ, जिसके कि प्रतिनिधि पड़े-लिखे लोग नहीं थे, किन्तु जिन्होंने लोक-परम्पराओं, अभिरचिया और मान्यताओं के अनुरूप निरन्तर अपनी लोकप्रियता को बढ़ाया। आचार्य भरत ने अनेक स्थलों पर स्वयं लोक परम्पराओं की मान्यता को स्वीकार किया है। आचार्य नन्दिकेश्वर ने अभिनयदर्पण के अनेक सन्दर्भों और उसकी समाप्ति पर स्पष्ट रूप से यह स्वीकार किया है कि शास्त्र-दृष्टि और सम्प्रदाय प्रभेद से अभिनय के जो अनेक रूप हैं, उनका ज्ञान प्राप्त करने के लिए शास्त्रीय ग्रन्थों और सम्प्रदाय परम्पराओं का ज्ञान होना आवश्यक है। इसके अतिरिक्त इस सम्बन्ध की अन्य जानकारी प्राप्त करने का एकमात्र अन्तिम उपाय सज्जना का अनुग्रह बताया गया है।

एताश्च नर्तनविधौ शास्त्रतः सम्प्रदायतः ।

सतामनुग्रहेणैव विज्ञेयो नान्यथा भुवि ॥

इस प्रकार ज्ञात होना है कि नाट्यशास्त्र की एक परम्परा पठन पाठन के द्वारा और दूसरी परम्परा लोकप्रिय कुशीलवों, तथा शैलूपा द्वारा मौखिक रूप में निर्वाहित एवं प्रवर्तित होनी हुई आगे बढ़ी। यही कारण है कि नाट्यशास्त्र में समय-समय पर परिवर्तन होते गये और प्रक्षेप जुड़ते गये।

नाट्यशास्त्र का जो रूप सम्प्रति उपलब्ध है उसके सम्बन्ध में इतिहासकार विद्वानों का मतभेद नहीं है। लगभग वैदिक काल से लेकर ८वीं श० ई० तक विभिन्न युगों में उसका रचनाकाल सिद्ध किया गया है। विभिन्न विद्वानों के मतों का सार इस प्रकार है

श्री कन्हैयालाल घोषार — वैदिक काल से लेकर पौराणिक काल तक

म० म० हरप्रसाद शास्त्री — २०० ई० पू०

म० म० पा० वा० वाणे — इसवी सन के पूर्व से लेकर कालिदास के समय तक

डॉ० मनमोहन घोष — २०० ई० के लगभग

प्रो० वे० कीय — ३०० ई० के लगभग

प्रो० मेघडोनल — ६०० ई० के लगभग

श्री सुशील कुमार दे — ८०० ई० के लगभग

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

श्री कन्हैयालाल घोषार ने (संस्कृत साहित्य का इतिहास, भाग १ पृ० ५४) नाट्यशास्त्र के बाह्यान्तर साध्यों के आधार पर अपना अभिमत स्थिर किया है। म० म० हरप्रसाद शास्त्री ने नाट्यशास्त्र की भूमिका (X.L तथा जर्नल ऑफ दि एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल, पृ० ३०७, १९१३) में मेक्डोनल द्वारा बृहदेवता के मन्दिर में प्रतिपादित अभिमत का हवाला देते हुए नाट्यशास्त्र का रचनाकाल निर्धारित किया है। म० म० पा० वा० काण ने साहित्यदर्पण की भूमिका (पृ० ८-१०) में अपना मत प्रतिपादित किया है। डॉ० मनमोहन घोष ने नाट्यशास्त्र की भूमिका में अन्तर्ग्राह्य साध्यों और इतिहास, पुरातत्त्व एवं भाषाशास्त्र के प्रमाणों पर अपने मत का निर्धारण किया है। इतिहासकार कीय ने अपने हिस्ट्री ऑफ संस्कृत लिटरेचर (पृ० ४१७) में समुक्तिपूर्वक अपने मत की स्थापना की है। इसी प्रकार मेक्डोनल साहब ने भी (हि० सं० लि०, पृ० ४३४) साधारण नाट्यशास्त्र के निर्माण काल की सीमाओं पर विचार किया है। श्री मुशील कुमार दे का विवेचन (हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोइटिक्स, भाग १, पृ० २७) बहुत विस्तृत है और यद्यपि उनके द्वारा प्रकाशित आधारों का अनेक विद्वानों द्वारा खण्डन हो चुका है, फिर भी वे सर्वथा उपेक्षणीय नहीं हैं।

इस प्रकार विभिन्न इतिहासकारों एवं नाट्यशास्त्रज्ञ विद्वानों के मतानुसार नाट्यशास्त्र की पूर्व एवं उत्तर सीमाओं का निर्धारण एक जैसा नहीं है। फिर भी इतना निश्चित है कि उसके मूल रूप की रचना महाकवि बालिदास (ई० पूर्व प्रथम शताब्दी) से पहले हो चुकी थी।

नाट्यशास्त्र अनेक ग्रन्थों का उपजीवी

आचार्य भरत और उनके नाट्यशास्त्र का ऐतिहासिक दृष्टि से जो भी महत्व हो, किन्तु साहित्य और जन जीवन के लिए उससे जो प्रेरणा एवं रिक्त्य प्राप्त होता रहा, उसमें किसी प्रकार का मतभेद नहीं है। उसका महत्व इस दृष्टि से है कि परवर्ती अनेक विषय के ग्रन्थों के लिए यह उपजीवी सिद्ध हुआ। नाट्य, नाटक, काव्य और वाक्यशास्त्र विषयक ग्रन्थों के निर्माण में उसका महत्वपूर्ण योगदान रहा। नाट्यशास्त्र की प्रामाणिक विधि ग्रन्थ मान कर परवर्ती रचनाकारों ने उसकी मान्यताओं को उद्धृत कर अपने सिद्धान्तों को सम्पुष्ट किया। उसी को आधार मान कर संस्कृत के नाट्यशास्त्र की परम्परा आगे बढ़ी।

कला के क्षेत्र में उसका व्यापक प्रभाव रहा। संगीत, वास्तु चित्र, मूर्ति और नृत्य आदि ललित कलाओं पर जितने भी शास्त्रीय ग्रन्थ लिखे गये, किसी-न किसी रूप में उन सब पर उसका प्रभाव रहा। शास्त्रीय ग्रन्थों से लोग मन और लोभ परम्पराओं को मान्यता प्रदान करते और उन्हें प्रामाणिक रूप में उद्धृत करने की परिपाटी का प्रचलन भी नाट्यशास्त्र की ही प्रेरणा का फल है।

नाट्यशास्त्र राष्ट्रीय एकता का प्रतीक

नाट्यशास्त्र का निर्माण कर महामुनि भरत ने समस्त जाति-समूहों में एकता स्थापित करने का महान् प्रयास किया। इस दृष्टि से नाट्यशास्त्र राष्ट्रीय एकता का प्रतीक ग्रन्थ भी है। इस देश के नैतिक, धार्मिक, सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन के परिवर्तन और इस महान् राष्ट्र की अन्तर्बल्यता के दोनों रामायण और

महाभारत की भाँति भरत का नाट्यशास्त्र भी एक अपूर्व कृति है। जिस रूप में रामायण और महाभारत द्वारा इस देश के राष्ट्रीय चरित्र की अभिव्यक्ति हुई, नाट्यशास्त्र का दृष्टिकोण यद्यपि उसमें कुछ भिन्न है, फिर भी इस दृष्टि से उसका महत्वपूर्ण स्थान है कि उसने यहाँ के जन-जीवन और साहित्य को नयी चेतना दी।

यदि हम ऐतिहासिक सन्दर्भ में तत्कालीन जन जीवन की स्थिति का विद्वलेषण करें तो विदित होता है कि धर्मग्रन्थों में प्रतिपादित वर्णाश्रम व्यवस्था के कारण सामाजिक जीवन में ऊँच-नीच और छोटे-बड़े की विषमताएँ निरन्तर प्रबल होती जा रही थी। उनके कठोर प्रतिबन्धों एवं एकांगी पक्षपाती व्यवस्था के कारण राष्ट्रीय एकता निरन्तर विशृङ्खलित होती जा रही थी। मवाधिकार सम्पन्न एवं वर्गविशेष के निर्वाध प्रभुत्व ने बहुसंख्यक समाज की प्रगति को अवरुद्ध कर दिया था। कर्मों और व्यवसायों के आधार पर वर्गीकृत एवं विभाजित वर्ग व्यवस्था को जन्मसिद्ध अधिकार के रूप में स्वीकार करने वाले कुछ लोग न शेष समाज को सर्वथा उपेक्षित एवं विस्मृत कर दिया था। इस स्थिति में तत्कालीन समाज में वर्ग-सघर्ष और स्वाधिकार के कारण आन्तरिक विद्रोह की भावना निरन्तर प्रबल होती जा रही थी। समाज के बहुसंख्यक वर्ग के लिए कुछ सीमा-रेखाएँ बना ली गयी थी; अपनी सुरक्षा और उन्नति के लिए अल्पसंख्यक वर्ग ने ऐसे विधान बना लिये थे, जिनके कारण बहुसंख्यक वर्ग के अधिकारों का हनन हो गया था। उनकी धार्मिक एवं सामाजिक स्वतन्त्रताएँ छीन ली गयी थी। शासक-शासित और स्वामी-दास का विभेद बढ़ने लगा था।

अधिकारलिप्ता और स्वेच्छाचारिता के फलस्वरूप देव-दानवों के पुराकालीन रक्त रजित इतिहास की पुनरावृत्ति न होने पावे, और उसके अनिश्चित परम्परा द्वारा प्रतिष्ठित जिन महान् सिद्धान्तों एवं आदर्शों की सुरक्षा निरन्तर क्षीण होती जा रही थी और समाज का पारस्परिक सद्भाव तथा राष्ट्रीय एकता की भावना सघर्ष का रूप धारण कर रही थी, उसको दूर करने के लिए उस युग के दूरदर्शी महापुरुषों ने जो प्रयत्न किये भरत मुनि के नाट्यशास्त्र का नाम उनमें अग्रणी है।

नाट्योत्पत्ति विषयक पुरातन आख्यान के अध्ययन से कई नये तथ्य प्रकाश में आते हैं। सर्वप्रथम यह कि स्वयं प्रजापति ब्रह्मा ने चारों वेदों का मन्थन कर उनसे एक सर्वांगीण सर्वजनोपयोगी शास्त्र का निर्माण किया। वेदों की मर्ममन्थना एवं श्रेष्ठता के कारण इस शास्त्र को पंचम नाट्यवेद नाम दिया गया। इस पंचम नाट्यवेद के निर्माण का विधेय उद्देश्य था। वेद केवल द्विजातियों के लिए थे। किन्तु यह पंचम वेद लोक-मामान्य के लिए रचा गया। उसने अध्ययन और प्रयोग का अधिकार समान रूप से सब को है। देव, दानव, यक्ष, राक्षस, गन्धर्व तथा नाग और मनुष्यों में ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य तथा शूद्र—आदि जितने भी वर्ग वैयस्वन मनु ने त्रेतायुग तक बन चुके थे उन सब को समान रूप से मनोविनोद प्राप्त हो—इस उद्देश्य से नाट्यवेद का निर्माण किया गया।

यह नाट्यवेद, चारों वेदों से प्रसूत होने के कारण उनसे द्वारा सम्मत और इसलिए भारतीय मर्यादाओं, विन्यासों तथा आदर्शों के अनुरूप भी है। इसने अतिरिक्त इस नाट्यवेद में कुछ बातें ऐसी भी हैं, जो चारों वेदों में नहीं हैं। इस दृष्टि में उसकी उपयोगिता स्वतः मिथ्य है। श्रुति-स्मृति-पुराण द्वारा समर्थित

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इस नाट्यवेद में लोक-जीवन की सारी मान्यताएँ और परम्पराएँ सम्मिलित हैं। इसलिए लोक-जीवन में उसका आदर सम्मान बड़ा। वह धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष—इस चतुर्वर्ग का प्रदाता तथा लोकमंगल का कारण बना।

उसने इस देश की परम्परावादी जनता की भावनाओं को वाणी दी और वर्गस्वार्थों तथा जाति भेदों की विपमना को मिटा कर सब को एक साथ बैठने के लिए प्रेरित किया। युगदृष्टा महामुनि भरत ने प्रचलित लोक-परम्पराओं और विश्वासों को शास्त्रीय संचि में ढाल कर ब्रह्मा द्वारा सृष्ट नाट्यवेद को लोकोपयोगी बनाने का अपूर्व कार्य किया। उनके इस महान् कृतित्व से साहित्य और समाज, दोनों को नयी प्रेरणा प्राप्त हुई।

परवर्ती नाट्य विषयक ग्रन्थ

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र के बाद तीसरे वर्ग में उन नाट्य विषयक ग्रन्थों का स्थान है, जो विगुह शास्त्रीय दृष्टि से लिखे गये और जिनके द्वारा नाट्यशास्त्र की परम्परा मूर्त रूप में आगे प्रशस्त हुई। इन सभी ग्रन्थों की प्रेरणा एक आदर्श यद्यपि नाट्यशास्त्र ही रहा, फिर भी उनके द्वारा अनेक नयी बातें भी प्रकाश में आईं। इस प्रकार के ग्रन्थों में कुछ तो मौलिक हैं और अधिकतर भाष्य, वृत्ति एवं टीकाएँ हैं। कुछ के नाम अज्ञान हैं, किन्तु उनके रचयिताओं के नाम ज्ञात हैं। इन परवर्ती ग्रन्थों का विवरण निम्नलिखित है

ग्रन्थ	ग्रन्थकार	स्थितिकाल
भरतरीति	महेन्द्र मिश्र	७वीं श० ई०
अभिनयभारती	अभिनवगुप्त	१०वीं श० ई०
दशरूपक	धनजय	१०वीं श० ई०
अवलोक-वृत्ति (दशरूपक पर)	धनिक (धनजय के अनुज)	१०वीं श० ई०
नाट्यलक्षण रत्नरीति	सागरनन्दी	११वीं श० ई०
नाट्यदर्पण	रामचन्द्र गुणभेद	१२वीं श० ई०
भाष्यप्रकाश	शारदातनय	१२वीं श० ई०
अभिनयदर्पण	मन्दिबेदवर	१२वीं-१३वीं श० ई०
नाट्यपरिभाषा	हिहभूपाल	१४वीं श० ई०
नृपाध्याय	अनोरुमल्ल	१४वीं श० ई०
नृत्तरत्नकोश	बुधभरण	१४वीं श० ई०
नाट्यचन्द्रिका	रूपगोस्वामी	१५वीं श० ई०
नाट्यप्रदीप	मुन्दर मिश्र	१७वीं श० ई०

नाट्य साहित्य

उनके ग्रन्थों एवं उनके रचयिताओं का विवेचन करने से पूर्व अभिनवभारती की परम्परा में लिखी गयी नाट्यशास्त्र की अज्ञातनामा टीकाओं और उनके रचयिता ज्ञातनामा टीकाराओं का उल्लेख होना आवश्यक है।

भारत के नाट्यशास्त्र की लोकप्रियता और मान्यता का अनुमान उस पर लिखी गयी टीकाओं, वृत्तियाँ और भाष्यों को देखकर किया जा सकता है। उस पर लिखी गयी मातृगुप्त के किसी वृत्ति-ग्रन्थ का केवल उल्लेख मान मिलता है। मातृगुप्त गुप्त युग में हुए। बल्हण की राजतरंगिणी में लिखा है कि उज्जैन के राजा हर्ष विरमादित्य ने मातृगुप्त को बादमीर के नि सन्तान राजा हिरण्य की राजगद्दी का उत्तराधिकारी नियुक्त किया था। नाट्यशास्त्र पर लिखा गया मातृगुप्त का वृत्ति-ग्रन्थ अपनी परम्परा की प्राचीनतम हृति था, किन्तु वह सम्प्रति उपलब्ध नहीं है।

इसी प्रकार नाट्यशास्त्र पर लिखी गयी अन्य टीका-वृत्ति-भाष्यों का भी पता चलता है। उनके नाम ज्ञात नहीं हैं किन्तु उनके रचयिताओं में कीर्तिधर, नान्यदेव, उद्भट भट्ट, लोल्लट, शकुन्त, भट्ट नायक, राहुल और भट्ट यन आदि का नाम उल्लेखनीय है। उनके नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ सम्प्रति उपलब्ध नहीं हैं। इनमें से अधिकतर ग्रन्थकारों का नाम वाक्यशास्त्र के क्षेत्र में प्रसिद्ध है।

नाट्यशास्त्र की मौलिक कृतियों में महेंद्र विजय प्रथम के भरतकोश का नाम पहले आता है। महेंद्र विजय या महेंद्र विजयमन् काँची के पल्लव राजा सिंहविष्णु के पुत्र थे। उन्होंने मत्तविलास नाम से एक प्रहसन रचना का निर्माण किया था। उसमें तत्कालीन धार्मिक सम्प्रदायों की प्रतिस्पर्धा का रोचक वर्णन किया गया है। महेंद्र विजय का स्थितिकाल ७वीं श० ई० के आरम्भ में निश्चित है।

नाट्यशास्त्र पर सर्वाधिक प्रामाणिक एवं महत्वपूर्ण टीका आचार्य अभिनवगुप्त ने लिखी है, जो कि अभिनवभारती के नाम से प्रसिद्ध है। यह टीका इतनी प्रामाणिक एवं पाण्डित्यपूर्ण है कि अपने-आप में उसका स्वतन्त्र ग्रन्थ जितना महत्व है।

नाट्यशास्त्र विषयक मौलिक ग्रन्थों की परम्परा में आचार्य धनजय का नाम प्रमुख है। वे धारा नगरी (धार, मध्यप्रदेश) के प्रसिद्ध सख्तानुरागी राजा मुज (९७४-९९५ ई०) के राजकवि और विष्णु पंडित के पुत्र थे। उनका दशरूपक एक आदर्श एवं प्रेरणाप्रद ग्रन्थ है, जिसे कि नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित दस मुख्य रूपकों के आधार पर लिखा गया है। अपनी इस कृति में उन्होंने नाटकीय विशेषताओं पर अच्छा प्रकाश डाला है। दशरूपक पर धनजय के अनुज धनिक ने अबलोक नाम से एक टीका लिखी, जो कि मूल ग्रन्थ की दुर्बोधता को सुगम बनाने में बड़ी उपयोगी सिद्ध हुई। इस टीका के कारण नाट्यशास्त्रीय अध्ययन का मार्ग प्रशस्त हुआ। सख्त साहित्य में और अन्य भारतीय भाषाओं में भी धनजय के ग्रन्थ का व्यापक प्रभाव लक्षित होता है।

इन प्रकार मूल-ग्रन्थों और टीका-ग्रन्थों के रूप में नाट्यशास्त्र की परम्परा निरन्तर प्रवाह हो रही गयी। टीकाओं के अतिरिक्त जो मूल ग्रन्थ लिखे गये उन पर भी नाट्यशास्त्र का प्रभाव पड़ा। लगभग १७वीं श० ई० तक इस विषय पर ग्रन्थ लिखे जाते रहे और उन सभी के मूल में उसकी प्रेरणा निहित रही। कीर्तिधर और नान्यदेव आदि ग्रन्थकारों की कृतियों की भाँति इस विषय पर लिखे गये अनेक ग्रन्थ कालकवलित हो गये और

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

उनके लेखकों तक का कुछ पता नहीं चलता है। जो ग्रन्थ अब तक किसी प्रकार जीवित रह सके उनमें सागरनन्दी (११वीं श० ई०) का नाट्य-लक्षण-रत्नकोश, रामचन्द्र गुणभद्र (१२वीं श० ई०) का नाट्यदर्पण, शारदा-तनय (१२वीं श० ई०) का भावप्रकाशन, नन्दिकेन्दुर (१२वीं-१३वीं श० ई०) का अभिनयदर्पण, सिंह भूपाल (१४वीं श० ई०) की नाटकपरिभाषा और राजा अशोकमल्ल (१५वीं श० ई०) के नृत्याध्याय का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र के बाद लिखे गये नाट्य विषयक ग्रन्थों में राजा अशोकमल्ल के नृत्याध्याय का कई दृष्टियों से बड़ा महत्व है। उसका नृत्य सम्बन्धी विवेचन बड़ा ही प्रौढ़ और व्यापक है। इस दृष्टि से और नाट्यशास्त्र के इतिहास विषयक अधिकतर ग्रन्थों में उसका नामोल्लेख न होने के कारण सामान्य अध्येता तक उसके नाम का सम्बन्ध नहीं पहुँच पाया है।

नाट्यशास्त्रकारों की परम्परा और विशेष रूप से अभिनय के क्षेत्र में राजा अशोकमल्ल का नाम उल्लेखनीय है। इतिहासकारों एवं कला के अध्येताओं से यह नाम अब तक प्रायः अपरिचित ही रहा है। गायक-वाड ओरिएण्टल सीरीज (१४१), वडोदा से १९६३ में उनका नृत्याध्याय नामक एक ग्रन्थ प्रकाशित हुआ है। तभी में उनके नाम की विशेष चर्चा होने लगी है।

यह ग्रन्थ एक प्राचीन हस्तलिखित प्रतिलिपि के आधार पर सम्पादित एवं प्रकाशित किया गया है। उसमें आदि-अन्त के अंग लक्षित हैं। फिर भी जितना अंग प्रकाशित हुआ है उससे ग्रन्थकार की विद्वत्ता एवं मौलिक शास्त्रीय दृष्टि का मली भाँति परिचय मिल जाता है। अभिनय विद्या के क्षेत्र में राजा अशोकमल्ल का स्वतंत्र चिन्तन प्रशंसनीय है।

नृत्याध्याय की सम्पादिका डॉ० प्रियवाला साहू ने ग्रन्थ के उपलब्ध अंग के आधार पर ग्रन्थकार के सम्बन्ध में वैचल्य इतना ही निष्कर्ष निकाला है कि उनका नाम राजा अशोकमल्ल और उनके पिता का नाम वीरसिंह था। उनका जन्मस्थान कहाँ था और वे किस राज्य के राजा थे, इस सम्बन्ध में कोई उल्लेख नहीं किया गया है। जहाँ तक उनके स्थितिवाला सम्बन्ध है, बाह्य प्रमाणों के आधार पर यह अनुमान लगाया गया है कि वे नाटकपरिभाषा के लेखक सिंहभूपाल (१४वीं श०) के परवर्ती और मुत्तररत्नकोश के रचयिता कुम्भकर्ण के पूर्ववर्ती या समकालीन थे। इन आधारों पर अशोकमल्ल का स्थितिवाला १४वीं-१५वीं शताब्दी के बीच रखा जा सकता है।

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र के सम्बन्ध में पहले भी सवेन किया जा चुका है कि वह विद्वत्कोशात्मक ग्रन्थ है। उसे अनेक विद्याओं और शास्त्रों का स्रोत माना जाता है। सस्मृत साहित्य में काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों की जो बृहद् एवं सुदृढ़ परम्परा बनी उसका आधार नाट्यशास्त्र ही रहा है। इसलिए नाट्यशास्त्र में प्रभावित काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में नाट्य-विषयक विवेचन भी देखने को मिलता है। इस दृष्टि से नाट्य-विषयक शास्त्रीय ग्रन्थों की परम्परा में एक वर्ग उन ग्रन्थों का भी है, जो नाट्यशास्त्र तथा दशरूपक में प्रभावित हैं। काव्यशास्त्र के गाय-त्राय नाट्यशास्त्र का भी आगिर विवेचन प्रस्तुत करने वाले मुख्य ग्रन्थों और ग्रन्थकारों के नाम इस प्रकार हैं :

नाट्य साहित्य

ग्रन्थ	ग्रन्थकार
काव्यप्रकाश	मम्मट
रसार्णवमुपाकर	सिंहभूपाल
भृंगारप्रकाश	भोजराज
सरस्वतीकंठाभरण }	
प्रतापहरयशोभूषण	विद्यानाथ
साहित्यदर्पण	विश्वनाथ

नाट्यशास्त्र की निरन्तर बढ़ती हुई लोकप्रियता ने काव्यशास्त्रियों को भी प्रभावित किया। उसके फलस्वरूप काव्यशास्त्र के अन्तर्गत नाट्यशास्त्रीय विधाओं का विवेचन हुआ। इस प्रकार के ग्रन्थों में आचार्य मम्मट (११वीं श० ई०) के काव्यप्रकाश का नाम मुख्य है। उसके बाद दशरूपक और काव्यप्रकाश का सार-संग्रह करके १४वीं श० ई० में विद्यानाथ ने प्रतापहरयशोभूषण की रचना की। इसमें उन्होंने बारगल के शासक प्रतापहर की प्रशंसा करते हुए नाटक के शास्त्रीय नियमों के उदाहरण प्रस्तुत किये। इसी शताब्दी में उड़ीसा के शासक नरसिंह द्वितीय (१२८०-१३१४ ई०) की प्रशंसा में विद्याधर ने एकावली में नाटक के शास्त्रीय नियमों को बड़े पाण्डित्यपूर्ण ढंग से प्रस्तुत किया।

काव्यशास्त्र की परम्परा में नाट्यशास्त्रीय विषयों का प्रतिपादन काव्यप्रकाश के बाद आचार्य विश्वनाथ के साहित्यदर्पण में देखने का मिलता है। उसका नाट्यशास्त्रीय विवेचन नाट्यशास्त्र और दशरूपक अवलोक पर आधारित है। प्रतापहरयशोभूषण और एकावली के आदर्श पर रूप गोस्वामी (१५वीं श० ई०) ने नाट्य-ध्वनिका लिखकर आचार्य विश्वनाथ की नाट्य-विषयक त्रुटियों का परिमार्जन करने की चेष्टा की, किन्तु उसमें वे सफल न हो सके। उन्होंने जो मान्यताएँ प्रस्तुत की, उनका उस रूप में स्वागत न हुआ। तदनन्तर दशरूपक और काव्यप्रकाश के आदर्श पर सुन्दर मिश्र (१७वीं श० ई०) ने नाट्यप्रदीप लिखकर नाट्य विषयक ग्रन्थों की परम्परा को आगे बढ़ाया।

आचार्य नन्दिकेश्वर और उनका अभिनयदर्पण

आचार्य नन्दिकेश्वर

भारतीय नाट्यशास्त्र की परम्परा के उनायक एवं प्रवर्तक आचार्यों में आचार्य नन्दिकेश्वर का नाम अग्रणी है। उनकी ऐतिहासिक जानकारी प्रस्तुत करने की दिशा में प्रायः अधिकतर इतिहासकार मौन दिखायी देते हैं। उसका कारण संभवतः यह हो सकता है कि उनका कृतिव्यक्त बहुत समय बाद प्रकाश में आया। इसके अतिरिक्त यह भी संभव हो सकता है कि उनके सम्बन्ध में अन्तर्वाह्य साक्ष्यों का प्रायः अभाव रहा हो। जिन विद्वानों ने उनसे स्थितिबाल की सीमाएँ निर्धारित करने की चेष्टा की भी है, उनमें इतनी विषमता एवं भिन्नता है कि उनके आधार पर किसी एक निश्चय पर पहुँचना संभव नहीं है।

जहाँ तक उनके जन्मस्थान और वंश-परिचय का सम्बन्ध है, इस विषय पर वही भी कोई प्रामाणिक सामग्री उपलब्ध नहीं है। डॉ० मनमोहन घोष ने स्व-सम्पादित 'अभिनयदर्पण' की भूमिका (पृ० १७) में लिखा है कि दक्षिण में नन्दिकेश्वर को एक देवता के रूप में पूजा जाता है। इस आधार पर संभवतः वे दक्षिणात्य थे। किन्तु यह आधार सर्वथा प्रामाणिक एवं विश्वस्त नहीं है। इसलिए जब तक कोई नया सच्चा प्रकाश नहीं आता, तब तक उनके जन्मस्थान के सम्बन्ध में कुछ कहना संभव नहीं है।

श्री आनन्द कुमारस्वामी ने 'मिरर ऑफ जेडचर (अभिनयदर्पण का अंग्रेजी संस्करण, पृ० ३१) में लिखा है कि नन्दिकेश्वर तत्र, पूर्वमीनामा तथा लिगायन शीव दर्शन के अनुयायी थे। वे शिव के अवतार थे और बंगाल पर रहते हुए उनका झन्ड के साथ वार्तालाप हुआ था। प्राचीन ग्रन्थों के ये उल्लेख भगवान् शिव के अनुचर नन्दि से सम्बन्धित हैं। उनका सम्बन्ध अभिनयदर्पण के रचयिता नन्दिकेश्वर से जोड़ कर इसी प्रकार की अनेक बातें कही गयी हैं, जो निःसर्वथा सत्तात्मक एवं भ्रमात्मक हैं और जिनके कारण यथार्थता एवं वास्तविकता भी सदृश्य बन गयी है। मनुष्य लोक से निकल कर उन्हीं 'देवलोक' में ले जाने की प्रवृत्ति ने ही इस प्रकार की समस्याओं को जन्म दिया और उनसे सम्बन्ध में जो कुछ उपलब्ध भी था, उसे भी विवादास्पद बना दिया।

कुछ विद्वानों ने नन्दिकेश्वर के आधार पर नन्दिकेश्वर को भरत का पूर्ववर्ती स्वीकार किया और इस आधार पर यह स्थापित किया कि नाट्यशास्त्र पर अभिनयदर्पण का प्रभाव है। इस सम्बन्ध में सेठ बन्धुपालाल पोद्दार ने अपने संस्कृत साहित्य का इतिहास (भाग १, पृ० ३६-३७) में लिखा है कि (१) या तो महात्मा नन्दि का प्रत्यक्ष में नाट्यशास्त्र लिखा गया, (२) या दूसरे भरत नाम के आचार्य ने भिन्नता धारण के लिए नाट्यशास्त्र भरत के साथ नन्दि को जोड़ा गया है, (३) या तो लिपिकर्ताओं की अज्ञानता के कारण ऐसा हुआ होगा,

नाट्य साहित्य

जैसा कि नाट्यशास्त्र की चालीस हस्तलिखित प्रनिया के पाठानुशील करने पर उसने सम्पादक ने भूमिका (पृ० ९) में स्पष्ट किया।

नाट्य विषयक परवर्ती ग्रन्था में उल्लिखित नन्दि-भरत का आधार उनकी तदनुरूप ऐतिहासिक पूर्वापरता नहीं है, अपितु लिपिकारों एवं प्रतिलिपिकारों की देन है। आरम्भ में सामान्यतः यही माना जाने लगा था कि नन्दि-भरत एक ही व्यक्ति हुआ, किन्तु अभिनयदर्पण के प्रकाश में आ जाने से यह स्पष्ट हो गया कि भरत और नन्दिकेश्वर, दोनों अलग-अलग व्यक्ति हुए। नन्दि और नन्दिकेश्वर को एक समझने के कारण यह भ्रान्ति हुई।

आचार्य भरत और आचार्य नन्दिकेश्वर की पृथक्ता के सम्बन्ध में अनेक प्रामाणिक उल्लेख देखने को मिलते हैं। कविराज राजशेखर ने काव्यमीमांसा (१।१) के प्रारम्भ में काव्यविद्या की उत्पत्ति और परम्परा का विवेचन करते हुए लिखा है कि भगवान् शंकर ने इस काव्यविद्या का सर्वप्रथम उपदेश चौंसठ शिष्यों को दिया। उनमें काव्य पुरुष भी एक था। उस काव्यपुरुष ने अपने अठारह दिव्य (स्वर्गीय) स्नानकों को उसमें दीक्षित किया। उन अठारह शिष्यों ने काव्यविद्या के एक-एक भाग पर पृथक्-पृथक् अठारह ग्रन्थों की रचना की। इन अठारह काव्याचार्यों में भरत और नन्दिकेश्वर का अलग-अलग उल्लेख हुआ है। भरत ने नाट्य विषय पर (रसकनिष्पणीय भरत) और नन्दिकेश्वर ने रस विषय पर (रसाधिकारिक नन्दिकेश्वर) ग्रन्थ लिखे।

इस दृष्टि से और नाट्यशास्त्र तथा अभिनयदर्पण का तुलनात्मक विश्लेषण करने पर स्पष्ट होता है कि दोनों दो भिन्न व्यक्ति थे और उनमें भरत पहले हुए।

काव्यमीमांसा के उक्त उद्धरण से ज्ञात होता है कि नन्दिकेश्वर रसविषयक ग्रन्थ के प्रथम आचार्य थे। इसी प्रकार कुछ अन्य ग्रन्थों से भी नन्दिकेश्वर का सम्बन्ध बताया गया है। रतिरहस्य और पञ्चसायक नामक ग्रन्थों में उन्हें कामशास्त्र का आचार्य बताया गया है। इसके अनिरुक्त सगीतरत्नाकर के रचयिता शार्ङ्गदेव ने उन्हें सगीत का आचार्य माना है (सगीतरत्नाकर, श्लोक १६-१७)। मद्रास सरकार द्वारा प्रकाशित ससृष्ट हस्तलिखित ग्रन्थों की सूची में नन्दिकेश्वर के नाम से ताल-लक्षण या तालादि-लक्षण का उल्लेख हुआ है। इन आधारों पर स्पष्ट है कि आचार्य नन्दिकेश्वर अनेक विषयों के ज्ञाता थे और उन्होंने अनेक ग्रन्थों की रचना की थी।

आचार्य नन्दिकेश्वर के ऐतिहासिक पक्ष पर विचार करने वाले विद्वानों में म० म० रामकृष्ण कवि का नाम उल्लेखनीय है। उनके मत से नन्दिकेश्वर और तण्डु एक ही व्यक्ति थे। उनका यह भी कहना है कि नन्दिकेश्वर ने नन्दिकेश्वर संहिता की रचना की थी, जिसका अधिकतर भाग नष्ट हो गया, किन्तु केवल पान-सम्बन्धी परिच्छेद बच गया। वही अवशिष्ट अथ समस्त वर्तमान अभिनयदर्पण है (दि एवाटर्लो जर्नल ऑफ दि आर्च हिस्टारिकल रिसर्च सोसाइटी, भाग ३, पृ० २५-२६)।

इस अभिमत के मूल में नाट्यशास्त्र (४।१७-१९, २५४-२५६) का वह सदर्म है, जिसमें कहा गया है कि अगहारों, वरणों और रेवकों के अभिनय की शिक्षा भरत को तण्डु से प्राप्त हुई थी। यदि तण्डु ही अपर नाम नन्दिकेश्वर थे तो निश्चित ही उनको भरत का पूर्ववर्ती होना चाहिए, किन्तु वास्तविकता यह नहीं है। दोनों को एक व्यक्ति मानना केवल आनुमानिक हो सकता है, प्रामाणिक नहीं, क्योंकि अभिनयदर्पण की आरम्भिक

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

पुष्पिका में स्वयं नन्दिकेश्वर ने लिखा है कि आचार्य भरत द्वारा अभिनीत नाट्य के उद्धृत प्रयोगों का परिमार्जन करने के लिए भगवान् शंकर ने उसे अपने मुख्य गण तण्डु को दिया। इस प्रकार भगवान् शंकर के गण तण्डु मुनि द्वारा प्रवर्तित होने के कारण उस नाट्य को मुनिजनों ने मानवी सृष्टि में साण्डव नाम से प्रचलित किया।

इस प्रकार अभिनयदर्पण के रचयिता नन्दिकेश्वर और भगवान् शंकर के मुख्य गण तण्डु सर्वथा दो भिन्न व्यक्ति हुए। उनको एक बताना अनुपयुक्त और अनैतिहासिक है।

बाह्य सामग्री के आधार पर आचार्य नन्दिकेश्वर के स्थितिकाल को निर्धारित करने में सगीताचार्य मतग का नाम उल्लेखनीय है। आचार्य मतग ने आचार्य नन्दिकेश्वर का उल्लेख किया है। तिल्लप्पदिकरण नामक तमिल ग्रन्थ में आचार्य मतग का उल्लेख होने के कारण उनका स्थितिकाल ५वीं श० ई० माना जाता है। इस आधार पर कुछ विद्वानों ने आचार्य नन्दिकेश्वर को आचार्य मतग से लगभग एक शताब्दी पूर्व, अर्थात् ४वीं श० ई० में माना है।

डॉ० मनमोहन घोष ने अभिनयदर्पण की भूमिका (पृ० ३३-३८) में आचार्य नन्दिकेश्वर के स्थितिकाल की उत्तर सीमा निर्धारित करने के लिए शाङ्गदेव के सगीतरत्नाकर को प्रमाण रूप में उद्धृत किया है। अभिनयदर्पण और सगीतरत्नाकर के ननिपय स्थलों में ही एकता नहीं है, अपितु शाङ्गदेव ने नन्दिकेश्वर को एक सगीताचार्य के रूप में भी उद्धृत किया है (सगीतरत्नाकर-अ० १, १७)। इन उद्धरणों का अध्ययन करने पर ज्ञान होता है कि शाङ्गदेव को नन्दिकेश्वर और अभिनयदर्पण दोनों की भली भाँति जानकारी थी।

सगीतरत्नाकर की रचना १२४७ ई० में हुई। इस आधार पर नन्दिकेश्वर की उत्तर सीमा १३वीं शताब्दी ई० के पहले सिद्ध होती है।

नन्दिकेश्वर के स्थितिकाल की पूर्वसीमा क्या हो सकती है, इस सम्बन्ध में बड़ा विवाद एवं मतभेद है। इन सम्बन्ध में आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र का नाम पहले आता है। नाट्यशास्त्र के ८वें तथा ९वें अध्यायों में वर्णित अग्न्याग्नौ और भाव-अग्निमात्रों से अभिनयदर्पण की सामग्री की तुलना करने पर दोनों में बहुत-कुछ साम्य देखने को मिलता है। इस आधार पर डॉ० मनमोहन घोष ने तीन तरह की संभावनाएँ प्रकट की हैं।

- १ अभिनयदर्पण, नाट्यशास्त्र का ऋणी है, या
- २ नाट्यशास्त्र, अभिनयदर्पण का ऋणी है, अथवा
- ३ उन दोनों ग्रन्थों का मूल स्रोत कोई तीसरा ही ग्रन्थ है।

प्रथम संभावना पर विचार करने के उपरान्त उन्होंने यह निष्कर्ष निकाला है कि अभिनयदर्पण, नाट्यशास्त्र का ऋणी नहीं है, क्योंकि नाट्यशास्त्र के सार और हस्त के लक्षण विनियोगों का निरूपण अभिनयदर्पण की अपेक्षा अधिक विस्तृत तथा विवक्षित है। इसके अनिश्चित उनके प्रयोग के लिए जो उदाहरण प्रस्तुत किये गये हैं उनकी राय भी नाट्यशास्त्र में अधिक है। इन संभावनाओं में बावजूद भी निश्चयात्मक रूप से यह नहीं कहा जा सकता है कि अभिनयदर्पण, नाट्यशास्त्र का ऋणी है।

नाट्य साहित्य

इस सम्बन्ध में यह भी सम्भावना हो सकती है कि अभिनयदर्पण किसी वृहद् ग्रन्थ का अंश हो। इसके लिए भरतार्णव को लिया जा सकता है। आचार्य नन्दिनेश्वर ने स्वयं कतिपय स्थला पर भरतार्णव का उल्लेख किया है; किन्तु भरतार्णव के विषय में कोई प्रामाणिक जानकारी न होने के कारण अभिनयदर्पण को उसका ऋणी मानना असंगत प्रतीत होता है।

नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण के अग विन्यासों और भाव भूमिमात्रों का तुलनात्मक अध्ययन करने पर स्पष्ट होता है दोनों की परिभाषाओं और विनियोगों में कुछ असमानता है। इसके अतिरिक्त दोनों ग्रन्थों में अपनी-अपनी अलग परम्पराओं का उल्लेख भी हुआ है। इन बातों पर विचार करने के उपरान्त एक तीसरा ही विकल्प सामने आता है। ऐसी भी सम्भावना की जा सकती है कि नाट्यशास्त्र ही अभिनयदर्पण का ऋणी हो, क्योंकि दोनों ग्रन्थों के सारामिनय तथा हस्ताभिनय की मुद्राओं का तुलनात्मक अध्ययन इस सम्भावना को बल देता है। किन्तु यह सम्भावना इसलिए प्रामाणिक एवं अन्तिम नहीं कही जा सकती है, क्योंकि बहुधा ऐसे भी उदाहरण देखने को मिलते हैं कि पूर्ववर्ती ग्रन्थों की अपेक्षा उत्तरवर्ती ग्रन्थों में विषय का विस्तार अधिक हुआ है। उदाहरण के लिए समीतरत्नाकर और ब्रह्मरूपक, नाट्यशास्त्र के उत्तरकालीन ग्रन्थ हैं, किन्तु उनमें नाट्यशास्त्र की अपेक्षा अनेक बातों में संशोधन, परिवर्तन और विस्तार देखने को मिलता है।

नाट्यशास्त्र को अभिनयदर्पण का ऋणी मानने के लिए कुछ विद्वानों ने उसकी अन्तिम पुष्पिका को प्रमाण माना है, जिसमें लिखा गया है कि "समाप्तश्चाय (?) नन्दिभरतसङ्गीतपुस्तकम्।" इस पुष्पिका ने अनेक विद्वानों को विभ्रान्त किया है। इस आधार पर यह कहा जाता है कि नाट्यशास्त्रकार ने नन्दिन् की कृति में विषय-भ्रमग्री ग्रहण की है। इस सम्बन्ध में यह भी कहा जाता है कि वर्तमान नाट्यशास्त्र अन्तिम एवं नवीन संस्करण है। उनका आधार कोई प्राचीन नाट्यशास्त्र और नन्दिन् (नन्दिनेश्वर ?) की कृति थी। किन्तु इन सम्भावनाओं को इसलिए प्रामाणिक नहीं माना जा सकता है कि न तो नन्दिन् के ग्रन्थ का कुछ पता है और न पूर्ववर्ती किसी नाट्यशास्त्र का ही नहीं कोई उल्लेख देखने को मिलता है। इसलिए यह मानना कि नाट्यशास्त्र, अभिनयदर्पण का ऋणी है, युक्तिमय नहीं है।

इस आधार पर अधिक उचित और तर्कसंगत यही प्रतीत होता है कि नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण दोनों की प्रेरणा और उद्गम का अलग-अलग आधार रहा है। उनके अध्ययन से भी यही सिद्ध होता है कि उनका मूल स्रोत और उनकी परम्परा अलग-अलग थी। नाट्यशास्त्र अपनी परम्परा का प्रौढ़ एवं वृहद् ग्रन्थ है। इस दृष्टि से अभिनयदर्पण लघु कृति होते हुए भी विवेच्य विषय की दृष्टि से सर्वांगीण है।

उक्त दोनों ग्रन्थों की वस्तुस्थिति का स्पष्टीकरण हो जाने के बावजूद भी निश्चित रूप से यह नहीं कहा जा सकता है कि अभिनयदर्पण के रचनाकाल की उत्तरसीमा क्या है। इस सम्बन्ध में इतना तो स्पष्ट है कि यह ग्रन्थ न तो अति प्राचीन है और न अति प्राचीन ही। डॉ० मनमोहन घोष ने अभिनयदर्पण में उल्लिखित दशावतारों के प्रसंग के आधार पर उसने रचनाकाल की उत्तर सीमा को निर्धारित करने का प्रयत्न किया है। अभिनयदर्पण (दशक २१६-२२५) में विष्णु के दस अवतारों के लक्षण और विनियोग दिये गये हैं। अवतारों की इस गणना में बुद्धावतार को छोड़ दिया गया है और उसके स्थान पर कृष्णावतार का उल्लेख

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

किया है। डॉ० घोष का अभिमत है कि बुद्ध की उपेक्षा का कारण लेखक का बुद्ध विरोधी दृष्टिकोण हो सकता है, किन्तु यह परिकल्पना इसलिए उसनी महत्वपूर्ण नहीं है कि बुद्ध को दशावतारों की कोटि में रखने का प्रचलन उत्तर मध्य मुग़ीन ग्रन्थों में अधिक दिखायी देता है। बुद्ध के स्थान पर कृष्ण का उल्लेख होने से सहज ही यह अनुमान लगाया जा सकता है कि अभिनयदर्पण की रचना ऐसे युग में हुई, जब बुद्ध को हिन्दुओं के देव कुल से पृथक् किया जा चुका था। विष्णु के दशावतारों में बुद्धावतार का सर्व प्रथम उल्लेख मत्स्यपुराण (४७।२४७) में और भागवत (१।३।२४) में हुआ है। मत्स्यपुराण की रचना छठी शताब्दी में और भागवत की रचना उसके बाद मानी जाती है। इस आधार पर डॉ० घोष ने अभिनयदर्पण के रचनाकाल की उत्तर सीमा ५वीं शती ई० निर्धारित करने का प्रयत्न किया है। किन्तु साथ ही उनका यह भी मत है कि विभिन्न युगों में हुए अवतार सिद्धान्त के क्रमिक विकास की कोई सुनिश्चित परम्परा न होने के कारण उक्त आधार को अन्तिम प्रमाण मानना बदाचित् युक्तिसंगत नहीं है।

उक्त विवेचना के आधार पर सामान्य रूप से यह कहा जा सकता है कि अभिनयदर्पण १३वीं शताब्दी तक प्रतिष्ठा प्राप्त कर चुका था और पूरी तरह से विद्युत हो चुका था। इस आधार पर डॉ० घोष का अभिमत है कि स्वभावतः यह मानने में किसी प्रकार का मतभेद या सन्देह नहीं होना चाहिए कि उसकी रचना इससे कुछ शताब्दियों पहले हो चुकी थी। फिर भी उसकी अति प्राचीनता ५वीं श० ई० से पहले नहीं हो सकती है।

डॉ० घोष ने जो सभावनाएँ प्रकट की हैं, उनको उसी रूप में स्वीकार करने में कुछ कठिनाइयाँ सामने आती हैं। पहली बात तो यह कि ५वीं से १३वीं शताब्दी के बीच की अवधि इतनी लम्बी है कि उससे किसी निष्कर्ष पर नहीं पहुँचा जा सकता है। दूसरी बात यह कि उन्होंने भारत के नाट्यशास्त्र से अभिनयदर्पण का तारतम्य स्थापित करते हुए यह सिद्ध किया है कि अभिनयदर्पण पर नाट्यशास्त्र का कोई ऋण नहीं है। इसके अनिश्चित नन्दिवेद्वर के स्थितिबाल की पूर्वापर सीमाओं की सभावना के लिए उन्होंने जिन अन्तर्बाह्य साक्ष्यों को प्रस्तुत किया है वे भी उतने पुष्ट, प्रामाणिक एवं साधार नहीं हैं।

अभिनयदर्पण पर नाट्यशास्त्र के प्रभाव को स्वीकार न करने के सम्बन्ध में य० म० रामकृष्ण कवि ने अपने एक विस्तृत लेख में जो तर्क प्रस्तुत किये थे, आधुनिक विद्वानों पर उनकी व्यापक प्रतिक्रिया लक्षित हुई (दक्षिण—दि ब्रिटिश एजेंसी ऑफ़ दि आर्थ हिस्टोरिकल रिसर्च सोसाइटी, भाग ३, पृ० २५-२६)। श्री गणेशनाथ उपाध्याय ने भी अपने एक लेख (त्रिपयगा, जन ५७, पृ० ७३-७९) में इसी मन्तव्य की प्रवृत्ति से पुष्टि की।

भारत और नन्दिवेद्वर के उक्त दोनों ग्रन्थों में सम्बन्ध में इधर और वहाँ सामग्री प्रवादा में आयी है, उसकी दृष्टि में रण कर कहा जा सकता है कि अभिनयदर्पण पर नाट्यशास्त्र का व्यापक प्रभाव है और अभिनयदर्पण की रचना नाट्यशास्त्र के बहुत समय बाद हुई। दोनों ग्रन्थों की पूर्वापरता के निर्णय के लिए उनके अन्तर्गतों को भी प्रमाण रूप में उद्धृत किया जा सकता है। नाट्यशास्त्र में अभिनयदर्पण तथा नन्दिवेद्वर का वही भी उल्लेख नहीं हुआ है। इनके विपरीत अभिनयदर्पण के आदि स अन्त तक आचार्य भरत और उनकी नाट्यशास्त्रीय परम्परा की प्रमाण रूप में बार-बार उद्धृत किया गया है। इनके अनिश्चित दोनों ग्रन्थों में लक्षण-

नाट्य साहित्य

विनियोगों में पर्याप्त साम्य है। दोनों ग्रन्थों की मामूली का तुलनात्मक अध्ययन करने पर ज्ञान होता है कि अभिनयदर्पण के लेख आचार्य नन्दिवेन्दर के सम्मुख आचार्य भरत का नाट्यशास्त्र विद्यमान था। उन्होंने भरत शास्त्र और उसकी परम्परा का सम्मान करते हुए स्वयं को उसी परम्परा में परिगणित करने का श्रेय किया है। अभिनयदर्पण पर नाट्यशास्त्र के ऋण की चर्चा भरत के म्यनिवाल के मन्दन में और दोनों ग्रन्थों के अभिनय-भेदों की समीक्षा में यथास्थान की गयी है।

आचार्य नन्दिवेन्दर को ४थी-५वीं शताब्दी में ले जाने की जो सम्भावना प्रकट की गयी है और उसके लिए जो आधार दिये गये हैं, ऐतिहासिक दृष्टि से उनकी प्रामाणिकता सदिग्ध है। इस परम्परा में लिखे गये उत्तरवर्ती ग्रन्थों में खोजने पर भी वही नन्दिवेन्दर तथा उनके कृति का कोई उल्लेख नहीं मिलता है, जब कि नाट्यशास्त्र का प्रभाव सर्वत्र व्यापक रूप में देखने को मिलता है।

इस आधार पर आचार्य नन्दिवेन्दर का समय १२वीं-१३वीं शताब्दी के बीच मानने में किसी प्रकार का सन्देह या विकल्प नहीं होना चाहिए।

अभिनयदर्पण

भारतीय नाट्यशास्त्र की परम्परा में अभिनयदर्पण का अपना पुण्य एवं प्रमुख स्थान है। आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र लिख कर नाट्य की जिस उदात्त परम्परा की स्थापना की, आगे उसका प्रवर्तन दो रूप में हुआ। उसने एक पक्ष को मातृगुप्त तथा अभिनवगुप्त आदि टीकाकारों ने प्रसारित किया और दूसरा पक्ष घनजय, नन्दिवेन्दर तथा अशोकमल्ल आदि ने। आचार्य घनजय ने अपने दशरूपक में नाट्य की रूपक विद्या को लेकर उसका स्वतंत्र एवं सर्वांगीण प्रतिपादन किया। परवर्ती ग्रन्थकारों पर उसका व्यापक प्रभाव लक्षित हुआ। नाट्य, नाटक और काव्य, तीनों विषयों के ग्रन्थकारों ने उससे प्रेरणा प्राप्त कर सस्कृत साहित्य को सर्वद्विज किया। इस दृष्टि से दशरूपक का महत्वपूर्ण स्थान है। उसका प्रभाव न केवल सस्कृत साहित्य पर, अपितु समस्त भारतीय भाषाओं के साहित्य पर लक्षित हुआ।

नाट्यशास्त्र की अभिनय विद्या को उजागर किया आचार्य नन्दिवेन्दर ने। भरत मुनि द्वारा अभिनय के जो लक्षण विनियोग निरदिष्ट किये गये थे, उनमें से कुछ तो केवल शास्त्रीय सीमाओं में बँध कर रखे गये और कुछ लोक-प्रयोगों की दृष्टि में प्रचलित न हो सके। शास्त्र और लोक के इस नये दृष्टिकोण तथा नयी अभिवृत्ति को पूरा किया नन्दिवेन्दर ने। उन्होंने भरत परम्परा की आस्था एवं मान्यता को स्वीकार कर नाट्य की अभिनय विद्या में नये प्रयोगों का समावेश ही नहीं किया, अपितु उसको एक नयी स्वतंत्र दिशा भी प्रदान की। इस प्रकार अभिनयदर्पण अपनी परम्परा का लोकप्रिय ग्रन्थ सिद्ध हुआ और उनके बाद राजा अशोकमल्ल ने नृत्याध्याय लिख कर उसका प्रवर्तन किया। साहित्य में उसको जो मान्यता प्राप्त हुई उससे अधिक उसका आदर-सम्मान हुआ लोक-जीवन में।

आचार्य नन्दिवेन्दर ने अभिनयदर्पण के आरम्भ में नाट्यशास्त्र के अधिष्ठानता भगवान् नटराज शंकर की वन्दना करते के उपरान्त नाट्यशास्त्र की परम्परा का उल्लेख किया है। परमेष्ठि ब्रह्मा से भरत और

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

तदनन्तर मुनियो एव अप्सराओ द्वारा प्रवर्तित यह परम्परा ब्रज की गोपिया और सौराष्ट्र की रमणियो से होती हुई पीढ़ी-दर-पीढ़ी निरन्तर आगे बढ़ती रही। उसके बाद नाट्यशास्त्र की प्रगति करते हुए उन्ने धर्म, अर्थ, काम तथा मोक्ष नामक चतुर्वर्ग का प्रदाना, सुख, सौभाग्य, कीर्ति का सर्ववर्क और पारलौकिक ब्रह्मानन्द से भी अधिक आनन्ददायी बताया गया है।

नाट्यशास्त्र की प्रणाली के अनन्तर अभिनय की दृष्टि से उसके नाट्य, नृत्त और नृत्य—तीन भेद बताये गये हैं। अभिनय के इन तीन प्रकारों का लक्षण बनाने के साथ ही उनके प्रयोगकाल का निर्देश किया गया है। शास्त्रीय दृष्टि से प्रत्येक नाट्य, नृत्त और नृत्य परिपक्व के लिए एक सभापति तथा मन्त्री का होना आवश्यक है। ये सभापति और मन्त्री सर्वगुण सम्पन्न और बलाओ तथा अनेक भाषाओं के ज्ञानकार होने चाहिये। इस प्रकार के सर्वगुण-सम्पन्न सभापति और मन्त्री में अश्लिष्ट समा ऐसे कल्पवृक्ष के समान शोभायमान होनी है, वेद जिसकी साक्षात्, शास्त्र जिसके पुष्प और विद्वन्मण्डली जिसकी भ्रमरावली है। सभा की रचना के सन्दर्भ में सभापति, मन्त्री, नर्तन, नर्तकी गीतकार, स्वरकार आदि के स्थाना का निर्देश किया गया है। नर्तकी का लक्षण देते हुए लिखा गया है कि वह बला-बुधला, बमनीय और सुन्दर समावर्पक वेप-भूषा धारण किय हुए खिले कमल की भाँति प्रमत्त मुख वाली होनी चाहिए। उनको गतिमत्ता और स्थिर भाव का ज्ञान हो। उसकी वाणी में माधुर्य हो।

नर्तकी की योग्यताओं का वर्णन करने के अनन्तर आचार्य नन्दिदेवर ने नर्तकी के पैरों पर बांधे जाने पाये घुँघुराओं के आकार-प्रकार और उनकी ध्वनि एवं सख्या आदि के सम्बन्ध में विधान किया है। उसके बाद अभिनय के अधिष्ठाना देवता विघ्नविनाशक भयभङ्ग गणेश और नटराज शंकर की स्तुति, वाद्ययंत्रों की पूजा-प्रतिष्ठा, गुरुदेवता और अन्त में रामचंद्र की अधिष्ठाना देवी की वन्दना करने के अनन्तर पुष्पाञ्जलि अर्पित करने का विधान है। अभिनेता को चाहिए कि वह विघ्न-बाधाओं की निवृत्ति के लिए, प्राणियों की कल्याण-कामना के लिए, लोभ-मदक के लिए, देवताओं की प्रसन्नता के लिए, दर्शकों की ऐश्वर्य-वृद्धि के लिए, नाट्य के नायक के धैर्य के लिए, अन्य पात्रों की मंगल-कामना के लिए और आचार्यपाद द्वारा अर्पित बला की मिद्धि-सफ़ाई के लिए पुष्पाञ्जलि अर्पित करे।

रामचंद्र पर पुष्पाञ्जलि अर्पित करने के बाद नृत्य का आरम्भ करना चाहिए। नृत्य ऐसा होना चाहिए जो गीत, अभिनय, स्मरण और ताल से सम्मिश्रित हो। नृत्य में वाणी द्वारा गायन करना चाहिए, गीत के अभिप्राय को हस्तमुद्राओं द्वारा, भावों को नेत्र-संचारन द्वारा और ताड-छन्द की गति को दाँना पैरा द्वारा प्रदर्शित करना चाहिए। त्रिग दिशा की ओर हस्त-संचालन हो उपर ही दृष्टिपान होना चाहिए, त्रिग दिशा में दृष्टिपान हो वही मन वेन्दिन होना चाहिए, त्रिग दिशा में मन वेन्दिन हो तदनुसार ही भावाभिव्यक्ति होनी चाहिए, और भावाभिव्यक्ति के अनुष्ण ही रस की मूर्ति होनी चाहिए।

अभिनय-विधि का विधान करने के उपरान्त आचार्य नन्दिदेवर ने अभिनय का निरूपण किया है। उन्होंने नाट्य के ८ कत्व बताये हैं, जिनके नाम हैं नृत्य, गीत, अभिनय, भाव, रस और ताल। उनमें अभिनय का स्थान प्रमुख प्राप्त गया है। अभिनय के चार प्रमुख भेद दिये हैं आंगिक, वाचिक, आह्वय और तात्पर्य।

नाट्य साहित्य

अंगों द्वारा प्रदर्शित किये जाने वाले अभिनय को आंगिक, वाणी द्वारा गीत-संगीत (वाच्य) और मन्त्रादादि (नाटकादि) का अभिनयजन किये जाने वाले अभिनय को वाचिक, हार, बैयूर आदि प्रसाधना में सुमज्जित जिस अभिनय का प्रदर्शन किया जाय वह आहार्य, और भावत व्यञ्जि द्वारा सात्त्विक भावों के माध्यम से जिस अभिनय का प्रदर्शन किया जाय, उसे सात्त्विक कहा गया है।

उन अभिनय-भेदों का निरूपण करने के अनन्तर आंगिक अभिनय का निवेदन किया गया है। आंगिक अभिनय के तीन साधन बनाये गये हैं अंग, प्रत्यंग और उपांग। अंग साधनों की संख्या छ है। उनके नाम १. गिर, २. दोनो हाथ, ३. वक्षस्थल, ४. दोनो पाश्वं, ५. दोनो कटि प्रदेश और ६. दोनो पैर। इसी प्रकार प्रत्यंग साधनों के अन्तर्गत १. दोनो कंधे, २. दोनो बांहें, ३. पीठ, ४. उदर, ५. दोनो उर और ६. दोनो जघाओं का समावेश किया गया है। आंगिक अभिनय के उपांग साधनों के बारह प्रकार बताये गये हैं, जिनके नाम हैं १. नेत्र, २. भवें, ३. आँखों की पुतलियाँ, ४. दोनो कपोल, ५. नाभिका, ६. दोनो कोहनियाँ, ७. अघर, ८. दाँत, ९. जिह्वा, १०. ठोड़ी, ११. मुख और १२. शिर के अंग।

अभिनय के साधन उक्त अंग, प्रत्यंग और उपांग में से आचार्य नन्दिकेश्वर ने केवल उन्हीं का उल्लेख किया है, जो विशेष रूप से उपयोगी हैं। शेष को उन्होंने इसलिए छोड़ दिया कि उनका भी स्वन संचालन हो जाता है।

अभिनय-भेदों का निरूपण करते हुए आचार्य नन्दिकेश्वर न शिर, दृष्टि, ग्रीवा अभिनयों के बाद हस्त अभिनयों का लक्षण और विनियोग निरूपित किया है। तदनन्तर देवहस्त अभिनय, दयावनार अभिनय, तज्जानीय हस्त अभिनय, बान्धवहस्त अभिनय, नवग्रहहस्त अभिनय का लक्षण और विधान बताया है। हस्ताभिनयों के अनन्तर पादाभिनय के अन्तर्गत मण्डल पाद, स्थान्य पाद, उत्प्लवन पाद, भ्रमरी पाद और चारी पाद के भेदों का निरूपण किया है। अन्त में गति अभिनय के लक्षण-विनियोग वतान के बाद अभिनयदर्पण को समाप्त किया गया है।

अभिनयदर्पण में प्रमुख रूप से जिन अभिनयों और उनके भेदों का निरूपण किया गया है, उनका विवरण इस प्रकार है :

अभिनय	अभिनय भेद
१. शिर अभिनय	९
२. दृष्टि अभिनय	८
३. ग्रीवा अभिनय	४
४. असंयुत हस्ताभिनय	२८
५. भ्रतान्तर	४
६. संयुत हस्ताभिनय	२३

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

अभिनय	अभिनय भेद
७. देवहस्ताभिनय	१६
८. वशावतार हस्ताभिनय	१०
९. तज्जतीय हस्ताभिनय	५
१०. धान्यव हस्ताभिनय	११
११. नवग्रह हस्ताभिनय	९
१२. मण्डल पाद अभिनय	१०
१३. ह्यानक पाद अभिनय	६
१४. उत्प्लवन पाद अभिनय	५
१५. धनुरी पाद अभिनय	७
१६. चारी पाद अभिनय	८

अभिनय के उक्त भेदों के अतिरिक्त हस्त और पाद की गतियों का भी अलग-अलग निरूपण किया गया है। हस्तगति के पाँच और पादगति के दस भेदों का उल्लेख किया गया है। शास्त्रीय विधान के अनुसार बाँये हाथ या पैर को वाम भाग में और दाहिने हाथ या पैर को दक्षिण भाग में संचालित होना चाहिए। अभिनय काल में जिन हस्तमुद्राओं का विशेष रूप से उपयोग किया जाता है उनकी सख्या सेरह बतायी गयी है। उनके नाम हैं. १. पताक, २ स्वस्तिक, ३ डोला, ४. अंजलि, ५ कटकावर्धन, ६ शकट, ७ पाश, ८. कौलक, ९. वपित्य, १०. शिखर, ११. कूर्म, १२. हस्तास्य और १३. असपद्य।

इनमें पताक, वपित्य, शिखर, हस्तास्य और असपद्य ये पाँच असंयुत हस्त हैं। दोष स्वस्तिक, डोला, अंजलि, कटकावर्धन, शकट, पाश, कौलक और कूर्म संयुत हस्त हैं।

हस्तगति की ही भाँति अभिनयदर्पण में पादगति का भी निरूपण किया गया है। पादगति के वहाँ दस प्रकार बताये गये हैं। जिनके नाम हैं १. हंसी, २. मयूरी, ३. मृगी, ४. गजलीला, ५. तुरंगिणी, ६ तिही, ७ भुजंगी ८. माण्डूकी ९. बोरा और १०. मानवी।

अभिनयदर्पण के उक्त अभिनय-भेदों का अध्ययन करने पर ज्ञात होता है कि उसमें मुख्य रूप से आगिख अभिनय का ही विवेचन किया गया है। आगिख अभिनयों में भी शिर, दृष्टि, श्रोत्र, हस्त और पाद की मुद्राओं पर ही विशेष विचार किया गया है। हस्त और पाद, अभिनय के दो ही मुख्य साधन हैं। इस दृष्टि से अभिनय-दर्पण में उन्हीं दोनों को विशेष रूप से ग्रहण किया गया है। आचार्य नन्दिनेश्वर की हस्ताभिनयों के निरूपण में विशेष अनुरक्ति दिखायी देती है। यही कारण है कि नाट्यशास्त्र की परम्परा में हस्ताभिनयों का जहाँ भी उल्लेख हुआ है उसका आधार आचार्य नन्दिनेश्वर का अभिनयदर्पण ही रहा है। हस्ताभिनयों पर आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र में भी प्रकाश डाला गया है, किन्तु परवर्ती नाट्यकारों ने आचार्य भरत की अपेक्षा आचार्य

नाट्य साहित्य

नन्दिवेश्वर के विधि-विधानों को ही प्रामाणिक माना है। दोनों आचार्यों द्वारा प्रतिपादित लक्षण-प्रयोगों में अन्तर होते हुए भी आचार्य नन्दिवेश्वर के दृष्टिकोण को ही प्रचलनता दी गयी है। उसका कारण संभवतः यह है कि उन्होंने शास्त्रीय परम्परा को ही एकमात्र आधार स्वीकार न कर व्यावहारिक लोक-जीवन में प्रचलित प्रयोगों को भी आधार बनाया। इसीलिए शास्त्र और लोक, दोनों क्षेत्रों में अभिनय की दिशा में आचार्य नन्दिवेश्वर ने अभिनयदर्पण को ही वरीयता एवं लोकविभूति प्राप्त हुई।



दो



नाट्योत्पत्ति



नाट्यवेद की उत्पत्ति का आख्यान



चारों वेदों का उपजीव्य नाट्यवेद

नाट्यवेद की उत्पत्ति का आख्यान

चारों वेदों का उपजीव्य होने के कारण नाट्यवेद को पंचम वेद के रूप में माना गया है। नाट्यशास्त्र पर लिखे गये अनेक ग्रन्थों में नाट्यवेद के उद्भव और प्रयोजन के विभिन्न दृष्टिकोण देखने को मिलते हैं। उन सब का आधार भरत मुनि का नाट्यशास्त्र है। नाट्यशास्त्र ही एकमात्र ऐसा ग्रन्थ है, जिसमें नाट्यवेद की उत्पत्ति का विस्तृत आख्यान वर्णित है।

उसमें लिखा है कि एक बार भरत मुनि नित्य-नैमित्तिक कार्यों से निवृत्त होकर अपने पुत्र-पौत्रों (शिष्य-प्रशिष्यों) से घिरे आराम कर रहे थे। उसी समय आनय आदि ऋषिया ने आकर उनसे पूछा

योऽयं भगवता सम्प्रश्रितो वेदसम्मतः।

नाट्यवेदं कथं ब्रह्मभूतपुत्र कस्य वा कृते ॥

नाट्यशास्त्र—१।४

‘हे ब्रह्मन्, आपने जिस वेद सम्मत नाट्यवेद की रचना की है उसका प्रयोजन क्या है, और वह किम्के लिए रचा गया है?’ उन्होंने यह भी जिज्ञासा की कि उसका विस्तार कितना है और उसके प्रयोग की विधि क्या है?

मुनिजनों द्वारा यह जिज्ञासा किये जाने पर महामुनि भरत ने कहा ‘हे मुनिजना, पुराकाल में स्वायम्भुव मनु के सतयुग के अनन्तर वैवस्वत मनु का त्रेतायुग आरम्भ हुआ। उस त्रेतायुग में ऐसी अव्यवस्था फैल गयी कि जिसके कारण समाज निहृष्ट पापाचारा (ग्राम्यधर्म) के वशीभूत काम, क्रोध, ईर्ष्या, लोभ आदि दुष्प्रवृत्तियों में सन्निप्त होकर सुख दुःख का जीवन बिताने लगा’

पूर्वं कृतपुरे क्षिप्रं बृते स्वायम्भुवेऽन्तरे।

त्रेतायुगे सम्प्रवृत्ते मनोर्वैवस्वतस्य तु ॥

ग्राम्यधर्मं प्रवृत्ते तु कामलोभवश गते।

ईर्ष्या-क्रोधादिसमूहे लोके सुखदुःखितौ ॥

नाट्यशास्त्र—७।८, ९

लोक की इस विपमता को देख कर ‘इसी समय लोकपाला द्वारा साक्षित एवं सरक्षित इस जम्बूद्वीप (भारत) पर देवों, दानवों, गन्धर्वों, यक्षों और नागों (महोरण) ने आनयन करके उसे स्वायत्त कर लिया’।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

देवदानवगन्धर्वे रसोयसमहोरयः ।
जम्बूद्वीपे समाक्रान्ते लोकपालप्रतिष्ठिते ॥

नाट्यशास्त्र—१।१०

ऐसे समय देवराज इन्द्र को अपना प्रतिनिधि बना कर देवतागण ब्रह्मा जी के पास गये। उन्होंने पितामह ने कहा 'हे पितामह, हम कोई ऐसा खेल चाहते हैं, जिसको देसा भी जा सके और सुना भी जा सके' :

महेन्द्रप्रमूखैर्दर्वैरुक्तः किल पितामहः ।
क्रोडनीयकमिच्छामी दृश्यं श्रव्यं च यद् भवेत् ॥

नाट्यशास्त्र—१।११

देवताओं ने पितामह के सामने प्रस्ताव रखा कि 'चारों वेदों के अतिरिक्त एक ऐसा वेद बनाइए, जिसमें सभी वर्गों को समान स्थान हो, क्योंकि जितने भी वेदोक्त व्यवहार हैं उनमें दूद्र आदि निम्न जातियों को सम्मिलित होने का अधिकार नहीं है'

न वेदव्यवहारोऽयं संभाव्य शूद्रजातिषु ।
तस्मात्सूत्रापर वेद पञ्चमं सार्ववर्णिकम् ॥

नाट्यशास्त्र—१।१२

पितामह द्वारा नाट्यवेद का निर्माण

इन्द्रादि देवताओं के इस आग्रह को स्वीकार कर परमेश्वर पितामह ब्रह्मा ने उन्हें विदा किया। तदनन्तर तत्पक्षिणी ब्रह्मा जी ने समाधिस्थ होकर चारा वेदों का स्मरण किया। समाधिस्थ होकर उन्होंने सरल्य किया 'मैं ऐसे पाँचवें वेद की सृष्टि करता हूँ, जिसके द्वारा धर्म, अर्थ तथा मोक्ष की प्राप्ति हो, जो सुन्दर उपदेशों से युक्त हो और जिनके द्वारा लोक के समस्त आर्थी कार्यों को अनुकरण करके दिखाया जा सके'

धर्ममर्थ्यं यशस्यं च सोपदेशं सप्तग्रहम् ।
भविष्यतश्च लोकस्य सर्ववर्मानुदर्शकम् ॥

नाट्यशास्त्र—१।१४

उन्होंने निश्चय किया कि 'इतिहास में युष्म एते पंचम वेद का मैं सृजन करता हूँ, जो समस्त शास्त्रों के मर्मों को अभिव्यक्त कर सके और जिनके द्वारा समस्त कलाओं तथा शिल्पों का प्रदर्शन हो सके' :

नाट्योत्पत्ति

सर्वशास्त्रार्थसम्पन्नं सर्वशिल्पप्रवर्तकम् ।
नाट्यशास्त्रं पञ्चमं वेदं सेतिहासं करोम्यहम् ॥

नाट्यशास्त्र—१।१५

इस प्रकार संकल्प करके ब्रह्मा जी ने चारों वेदों की स्मरण किया और उनसे सार-सकलन कर पचम वेद के रूप में नाट्यवेद का निर्माण किया। इस नाट्यवेद के लिए उन्होंने 'ऋग्वेद से पाठ्य (सन्वाद), सामवेद से गीत (सगीत), यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से शृंगारादि रसों का संग्रह किया' :

जग्राह पाठ्यमन्वेदात्तामेभ्यो गीतमेव च ।
यजुर्वेदाभिनयान् रसानाथर्वणादपि ॥

नाट्यशास्त्र—१।१७

महामुनि भरत ने आनेय आदि ऋषियों के समक्ष नाट्यवेद के इस उपाख्यान को प्रस्तुत करते हुए आगे कहा : 'हे मुनिवरो, इस प्रकार सर्वज्ञ प्रजापति ब्रह्मा ने चारों वेदों और उनके उपवेदों का उपबृहण कर पाँचवें नाट्यवेद का निर्माण किया' :

वेदोपवेदः सम्बद्धो नाट्यवेदो महारमना ।
एवं भगवता सृष्टो ब्रह्मणा सर्ववेदिना ॥

नाट्यशास्त्र—१।१८

नाट्यशाला में नाटक का प्रथम अभिनय

इस उपाख्यान के सन्दर्भ में आगे बताया गया है कि पचम नाट्यवेद की सृष्टि करने के पश्चात् पितामह ब्रह्मा ने देवाग्निदेव इन्द्र से कहा : 'हे सुरेश्वर, देवताओं द्वारा इस नाट्यवेद के प्रयोग की व्यवस्था आप स्वयं करें। उसमें ऐसे पात्रों को नियुक्त किया जाना चाहिए, जो कुशल, विदग्ध, प्रगल्भ और परिधर्मी हों।' ब्रह्मा जी के इस कथन के अनन्तर देवराज इन्द्र ने कहा : 'हे पितामह, देवगण इस नाट्यवेद को ग्रहण करने, धारण करने, जानने और उसका अभिनय करने में अक्षत हैं। उसका प्रयोग एवं प्रदर्शन करने के लिए वेदवेत्ता ब्रह्मतानी ऋषि प्रवर ही सर्वथा योग्य एवं उपयुक्त हैं।' इन्द्र के इस अनुरोध पर पितामह ने महामुनि भरत से कहा : 'हे तपस्विन्, आप अपने सौ पुत्रों (सिप्यों) सहित इस नाट्यवेद का अभिनय करें' :

त्वं पुत्रशतसंयुक्तः प्रयोषताऽस्य भवानय ।

नाट्यशास्त्र—१।२४

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

पितामह ब्रह्मा की आज्ञा से महामुनि भरत ने नाट्यवेद का स्वयं अध्ययन किया और फिर उसमें अपने सौ पुत्रों (शिष्यों) को प्रशिक्षित किया। उन प्रशिक्षित शिष्यों द्वारा उन्होंने नाट्य का प्रयोग कराया। भरत मुनि के इन सौ पुत्रों या शिष्यों की नामावली नाट्यशास्त्र (१।२६-३९) में दी गयी है।

नाट्योत्पत्ति के इस सन्दर्भ में आगे बताया गया है कि रस, क्रिया और भाव से अभिपूरित कौशिकी वृत्ति के अभिनय के लिए भरत मुनि के आग्रह पर ब्रह्मा जी ने मुक्तेशी, मजुकेयी आदि चौबीस अप्सराओं की सृष्टि की। इनके अतिरिक्त विभिन्न वाद्य यंत्रों के वादन के लिए संगीताचार्य स्वाति एवं उनके शिष्यों और गायन विद्या के लिए नारदादि ऋषियों तथा गन्धर्वों को नियुक्त किया।

इस प्रकार अपने सौ शिष्यों सहित, अभिनय कला में चतुर अप्सराओं, वाद्यविद्या में निष्णात आचार्य स्वाति तथा उनके शिष्यों और गायनविद्या में पारंगत नारदादि मुनियों एवं गन्धर्वों को नाट्यवेद में सागोपाग प्रशिक्षित कर पितामह ब्रह्मा की आज्ञा से आचार्य भरत ने सर्व प्रथम देवराज इन्द्र के पृथ्वी-महोरस के अवसर पर दैत्यदानवनाशन नामक नाटक का अभिनय किया।

इस नाटक को देखने के लिए सभी देव-दानव उपस्थित हुए। नाटक के अभिनय में दैत्य-दानव अपने पराभव को देख कर बहुत रुष्ट हुए। उन्होंने विरूपाक्ष को अपना मुखिया बना कर ऐसी माया रची कि जिसके कारण नटो-अभिनेताओं की वाणी बन्द हो गयी। उनके ध्वज-प्रत्यग जकड़ गये। वे सभी दम्बाद भूल गये और नृत्य-अभिनय न कर सके :

ततस्तेरमुरुः सार्धं विघ्ना मायामुपाभिताः।

वाघश्चेष्टा स्मृतिं चैव स्तम्भयन्तिस्म नृत्यताम्॥

नाट्यशास्त्र—१।६६

नाट्यशाला में नटो-अभिनेताओं की यह स्थिति देख कर देवताओं, ऋषियों और देवराज इन्द्र को बड़ी चिन्ता हुई। देवराज इन्द्र ने एकान्त मन होकर स्थिति की वास्तविकता का पता लगाने का यत्न किया। उन्होंने ध्यानावस्थित होकर कारण का पता लगा लिया। तदनन्तर उन्होंने मायावी असुरों और विघ्नों को धुन-धुन कर वहाँ से मार भगाया।

विदधर्मा द्वारा प्रथम नाट्यशाला का निर्माण

प्रथम नाटक के शुभारम्भ में जो अकल्पित वाघा उपस्थित हो गयी थी, वह भविष्य में न होने पावे, इसके लिए ब्रह्मा जी ने महान् स्वयं विदधर्मा को आदेश दिया कि वे सर्वलक्षण-सम्पन्न शुभदायी बृहद् नाट्यशाला का निर्माण करें :

ततोऽचिरेण कालेन विदधर्मा शुभं महत्।

सर्वलक्षणसम्पन्नं कृत्वा नाट्यगृहं तु सः॥

नाट्यशास्त्र—१।८०

नाट्योत्पत्ति

उस नाट्यशाला के प्रत्येक भाग की रक्षा का दायित्व ब्रह्मा जी ने अलग-अलग देवताओं को सौंपा। उसकी दिशाओं की रक्षा के लिए लोकपालों और विदिशाओं की रक्षा के लिए मास्तों को नियुक्त किया। इस प्रकार नाट्यशाला के विभिन्न स्थानों पर देवताओं, लोकपालों और मास्तों को नियुक्त कर ब्रह्मा जी ने कहा - 'जो देवता जिस स्थान पर नियुक्त हैं वे उस स्थान के अविच्छाता माने जायेंगे'

यान्तेतानि नियुक्तानि देवतानीह रक्षणे।

एतान्येयाधिदेवानि भविष्यन्तीत्युवाच सः॥

नाट्यशास्त्र—१।९८

नाट्यमित्र की निर्विघ्नता के लिए सर्वोप-सम्पन्न नाट्यशाला का निर्माण कर और उसकी रक्षा के लिए उसके अविच्छाता देवताओं को नियुक्त कर पितामह ने दानवी और विघ्नों से कहा 'हे दानवमण, आप लोग नाट्य के विनाश के लिए क्या उद्यत हैं?' इस पर दानवी ने कहा 'भगवन्, देवताओं की इच्छा पर आपने जिस नाट्यवेद की रचना की है, उसमें देवताओं द्वारा हमारा अनादर एवं अपमान हुआ है। हे लोक के पितामह, आपके द्वारा ऐसा किया जाना उचित नहीं है, क्योंकि आपसे जिस प्रकार देवता उत्पन्न हुए उसी प्रकार दानव भी।'

दानवी की इस न्यायोचित भांग पर ब्रह्मा जी ने नाट्य का वास्तविक मर्म समझाते हुए उनसे कहा 'हे दैत्यो, तुम्हारा इस प्रकार घोर तथा विषाद करना व्यर्थ है। इस नाट्यवेद में तो दैत्यो और दानवी, दोनों के धुमानुम वनों, भावों और चेष्टाओं का समानरूप से समावेश है। इसमें न केवल दैत्यो और देवताओं का, अपितु तीनों लोकों के भावों का अनुकीर्तन हुआ है' :

नैकान्ततोऽयं भवता देवाना चानुभावन्।

प्रैतोवयस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम्॥

नाट्यशास्त्र—१।१०७

नाट्यवेद में समस्त बलाओं और विद्याओं का समावेश

नाट्यवेद में पर्म, अर्थ, काम और मोक्ष, इस चतुर्वर्ग का प्रतिपादन हुआ है। लोक में जितनी प्रकार की प्रवृत्तियाँ देखने को मिलती हैं उन सब की तुष्टि के साधन भी इसमें विद्यमान हैं। इसमें धनवानों के लिए निराम, दुर्गियों के लिए साहस, अर्थेच्छुओं के लिए अर्थ और उद्भ्रान्तों के लिए धैर्य की सामग्री समन्वित है। नाट्यपाचार्य भरत का कहना है कि यह अनेक प्रकार के भावों से सम्पन्न और नानाविध अवस्थाओं से पट्टिपूर्ण है। द्रुपदे द्वारा उत्तम, मध्यम और अधम—मभी कोटि एवं वर्ग के लोगों का चरित्र प्रदर्शित किया जा सकता है। 'यह नाट्यवेद दुर्गियों के दुर्गों को दूर करने वाला, परिधम से बलान्त जनों के ध्रम को हरने वाला, दोष-सतप्त लोगों के शोक या उपशमन करने वाला और तपस्वी जनों को परम शान्ति प्रदान करने वाला सिद्ध होगा'.

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

दुःसार्तानां श्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्विनाम् ।
विधान्तिर्जननं काले नाट्यमेतद् भविष्यति ॥

नाट्यशास्त्र—१।११४

अखिल ब्रह्माण्ड का वह दर्पण है। जिस प्रकार हम अपनी प्रतिच्छवि दर्पण में देखते हैं, ठीक उसी प्रकार विश्व की प्रतिच्छवि नाट्यवेद में देखने को मिल सकती है। 'ऐसा कोई ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, योग और कर्म शेष नहीं है, जो इस नाट्य के द्वारा प्रदर्शित न किया जा सके या उसमें न देखा जा सके' :

न सज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।
नासौ योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन्यत्र दृश्यते ॥

नाट्यशास्त्र—१।११५

'जितने भी विविध प्रकार के शास्त्र, शिल्प और कर्म-व्यापार हैं, उन सब को इस नाट्य में एक साथ दिखाया जा सकता है। इस प्रकार के नाट्य का मैंने तुम्हारे लिए निर्माण किया' :

सर्वशास्त्राणि शिल्पाणि कर्माणि विविधानि च ।
अस्मिन्नाट्ये समेतानि तस्मादेतन्मया कृतम् ॥

नाट्यशास्त्र—१।११७

इस प्रकार जितनी विद्याएँ, जितने शास्त्र, ज्ञान-विज्ञान, कला-कौशल हैं, नाट्यवेद के अन्तर्गत उनका समावेश किया गया है। इस महान् नाट्यवेद के उद्देश्य के सम्बन्ध में भरत मुनि ने लिखा है 'वेदविद्या, इतिहास और आख्यानो की परिकल्पना से समन्वित यह नाट्यवेद लोक के मनोरंजन का कारण सिद्ध होगा। इस नाट्यवेद में श्रुति, स्मृति, सदाचार और अशेष अर्थ की परिकल्पना की गयी है। इस प्रकार यह नाट्यवेद लोक के मनो-विनोद का कारण सिद्ध होगा' :

वेदविद्येतिहासानामाख्यानपरिकल्पनम् ।
विनोदकरणं लोके नाट्यमेतद् भविष्यति ॥
श्रुतिस्मृतिसदाचारपरिशोध्योपकल्पनम् ।
विनोदजननं लोके नाट्यमेतद् भविष्यति ॥

नाट्यशास्त्र—१।१२०-१२१

नाट्योत्पत्ति

नाट्यवेद की प्रशंसा

प्रजापति ब्रह्मा द्वारा मृष्ट और आचार्य भरत द्वारा प्रवर्तित नाट्यवेद की प्रशंसा में आचार्य धनञ्जय ने दशरूपक (१।४) के आरम्भ में लिखा है 'परमेष्ठि ब्रह्मा ने चारों वेदों से उत्पन्न दोहन कर जिस नाट्यवेद की रचना की और मुनि (सांसारिक विषयवासनाओं से विमुक्त) भरत ने जिस नाट्यवेद को प्रयोग रूप में प्रस्तुत किया, जिसमें भगवान् दक्ष ने ताण्ड्य और भगवती पार्वती ने लाम्ब्य का संयोजन किया, उस नाट्यवेद के अंग-प्रत्यंगों का निरूपण करने में कौन सक्षम हो सकता है'

अद्वैत्योद्धृत्य सारं यमखिलनिगमाप्राट्यवेदं विरञ्चि-
द्वक्त्रे यस्य प्रयोगं मुनिरपि भरतस्ताण्डवं नीलरुष्ट ।
सर्वाङ्गी लास्यमस्य प्रतिपदमपर लक्ष्य कं वर्तुमोष्टे ॥

इसी प्रकार नाट्य-लक्षण का निरूपण करते हुए रामचन्द्र गुणभद्र ने अपने नाट्यदर्पण (श्लोक ३) में लिखा है: 'अलङ्कार प्रधान क्या आदि काव्य प्रभेदों की रचना मरणात्ता में की जा सकती है, किन्तु रसा की बल्लोलों से परिपूर्ण नाट्य की रचना करना अत्यन्त कठिन है'

अलङ्कारमृदुः पन्थाः क्यापीता सुसञ्चरः ।
दुःसञ्चरस्तु नाट्यस्य रसकस्तोतसङ्कुलः ॥

इसी प्रकार आचार्य नन्दिनेश्वर ने अभिनयदर्पण (श्लोक ८१०) की प्रस्तावना में लिखा है. 'वह धर्म अर्थ, काम और मोक्ष चतुर्वर्ग का प्रदाता है। उसमें कीर्ति, वाग्मिता, सौभाग्य, वैदग्ध्य, उदारता, स्थिरता, धैर्य और समृद्धि की प्राप्ति होती है' :

ध्यरीरघच्छास्त्रमिदं धर्मकामार्थमोक्षदम् ।
कीर्तिप्रगल्भसौभाग्यवैदग्ध्याना प्रवर्धनम् ॥
औदार्यैश्वर्यैर्ययाणां विलासस्य च कारणम् ॥

इस दृष्टि से यदि आचार्य भरत के अभिमत से आचार्य नन्दिनेश्वर के दृष्टिकोण की तुलना की जाय तो ज्ञान होता है कि आचार्य भरत ने जहाँ नाट्यशास्त्र का महत्व त्रिवर्ग—धर्म, अर्थ और मोक्ष तक ही सीमित रखा है, वहाँ आचार्य नन्दिनेश्वर ने उसकी काम वर्ग का भी प्रदाता स्वीकार किया है। उन्होंने लौकिक और पारलौकिक, दोनों दृष्टियों से नाट्यवेद को श्रेयस्कर एवं आनन्ददायी बनाया है। उसकी प्रशंसा में आगे उन्होंने लिखा है 'वह दुःख, पीड़ा, शोक, नैराश्य और खेद का विनाशक ही नहीं, अपितु उनसे भी बच कर

चारों वेदों का उपजीव्य नाट्यवेद

नाट्योत्पत्ति के सम्बन्ध में महामुनि भरत ने लिखा है कि पितामह ब्रह्मा ने चारों वेदों से सार-सकलन कर पञ्चम वेद के रूप में नाट्यवेद का निर्माण किया। उस नाट्यवेद के लिए उन्होंने ऋग्वेद से पाठ्य (सम्वाद), सामवेद से गीत (संगीत), यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से रस का संग्रह किया

जथाह पाठ्यं ऋग्वेदान् सामेभ्यो गीतमेव च।

यजुर्वेदादभिनयान्

रसानायर्वणादपि ॥

नाट्यशास्त्र—१।१७

इस आधार पर चारों वेद नाट्यवेद के उपजीवी हैं। नाट्यवेद के लिए प्रजापति ने चारों वेदों में किम रूप में यह सामग्री ग्रहण की, इसकी जानकारी के लिए चारों वेदों का अनुशीलन करना आवश्यक है। चारों वेदों में पाठ्य, गीत, अभिनय और रस विषयक सामग्री किस रूप में सुपुष्टित है, इसकी समीक्षा करने वाले कुछ विद्वानों ने जो आधार स्रोत निकाले हैं, वे इतने पर्याप्त एवं मुक्ति-समन नहीं हैं कि उन पर भ्रान्तोप किया जा सके।

ऋग्वेद में पाठ्य

नाट्यवेद के लिए जिस सामग्री का चयन या संग्रह किया गया, उसमें पाठ्य (सम्वाद) ऋग्वेद से लिया गया। काव्यशास्त्र की दृष्टि से नाट्य में पाठ्य का महत्वपूर्ण स्थान माना गया है। काव्य से नाट्य का भेद करने के लिए पाठ्य पद्य साधन माना गया है। नाट्यशास्त्रीय दृष्टि से भी पाठ्य को मुख्य स्थान प्राप्त है।

यह पाठ्य सामग्री ऋग्वेद में किस रूप में किन-किन प्रमणा में प्रयुक्त हुई है, यदि इस दृष्टि से ऋग्वेद का अध्ययन किया जाय तो उसमें कई तरह की जगहों पर देखने की मिलती है। ऋग्वेद के लगभग सात स्थलों पर सम्वाद शैली का प्रयोग हुआ है उनके नाम हैं इन्द्र-अरुण-सम्वाद (१।१६५), इन्द्र-अदिनि-व्यामदेव-सम्वाद (१।१७९), त्रिदवामित्र-नरो-सम्वाद (३।३३), नेम-भार्गव-श्रुतौत्तर (८।१००), यम-यमो-सम्वाद (१०।१०), पुरुषा-उर्वंगी-सम्वाद (१०।९६) और सरमा-यमि-सम्वाद (१०।१०८)। इनमें यम-यमो-सम्वाद और पुरुषा-उर्वंगी-सम्वाद तो बहुत प्रसिद्ध हैं।

चारों वेदों का उपजीव्य नाट्यवेद

नाट्योत्पत्ति के सम्बन्ध में महामुनि भरत ने लिखा है कि पितामह ब्रह्मा ने चारों वेदों से सार-मकलन कर पचम वेद के रूप में नाट्यवेद का निर्माण किया। उस नाट्यवेद के लिए उन्होंने ऋग्वेद में पाठ्य (सम्वाद), सामवेद से गीत (सगीत), यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से रस का संग्रह किया

जग्राह पाठ्य ऋग्वेदात् सामेभ्यो गीतमेव च।
यजुर्वेदादभिनयान् रसानायर्वेदादपि ॥

नाट्यशास्त्र—१।१७

इस आधार पर चारों वेद नाट्यवेद के उपजीवी हैं। नाट्यवेद के लिए प्रजापति ने चारों वेदों से किस रूप में यह सामग्री ग्रहण की, इसकी जानकारी के लिए चारों वेदों का अनुशीलन करना आवश्यक है। चारों वेदों में पाठ्य, गीत, अभिनय और रस विषयक सामग्री किस रूप में सुरक्षित है, इसकी समीक्षा करने वाले कुछ विद्वानों ने जो आधार खोज निकाले हैं, वे इतने पर्याप्त एवं युक्ति-संगत नहीं हैं कि उन पर सन्तोष किया जा सके।

ऋग्वेद से पाठ्य

नाट्यवेद के लिए जिस सामग्री का चयन या संग्रह किया गया, उसमें पाठ्य (सम्वाद) ऋग्वेद से लिया गया। काव्यशास्त्र की दृष्टि से नाट्य में पाठ्य का महत्वपूर्ण स्थान माना गया है। काव्य से नाट्य का भेद करने के लिए पाठ्य पहला साधन माना गया है। नाट्यशास्त्रीय दृष्टि से भी पाठ्य को मुख्य स्थान प्राप्त है।

यह पाठ्य सामग्री ऋग्वेद में किस रूप में किन-किन प्रसंगों में प्रयुक्त हुई है, यदि इस दृष्टि से ऋग्वेद का अध्ययन किया जाय तो उसमें कई तरह की चर्चाएँ देखने को मिलती हैं। ऋग्वेद के लगभग सात स्थलों पर सम्वाद शैली का प्रयोग हुआ है उनके नाम हैं इन्द्र-अश्व-सम्वाद (१।१६५), इन्द्र-अदिति-व्यामदेव-सम्वाद (१।१७९), विश्वामित्र-नरी-सम्वाद (३।३३), नेम-मार्ग्य-प्रश्नोत्तर (८।१००), यम-यमी-सम्वाद (१०।१०), पुरूरवा-उर्वशी-सम्वाद (१०।९६) और सरमा-मणि-सम्वाद (१०।१०८)। इनमें यम-यमी-सम्वाद और पुरूरवा-उर्वशी-सम्वाद तो बहुत प्रसिद्ध हैं।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

ये और इसी प्रकार के अनेक स्थल हैं, जिनके अध्ययन से यह सिद्ध होता है कि वैदिक युग में यज्ञों, गीतियों और विभिन्न धार्मिक आयोजनों के समय परस्पर सम्वादों का प्रयोग हुआ करता था। कुछ विद्वानों का अभिमत है कि यज्ञ के अवसरों पर अभिनय के साथ इन सम्वादों का प्रयोग होता था। ये सम्वाद ही नाट्य और नाट्य-रचना के उपजीवो हैं। नाट्य के लिए ऋग्वेद के इन्हो सम्वादों से पाठ्य-सामग्री ली गयी। ऋग्वेद की इन पाठ्य-सामग्री का आगे चल कर ब्राह्मण ग्रन्थों, उपनिषदों और पुराणों पर व्यापक प्रभाव पड़ा।

सामवेद से गीत

नाट्यवेद के लिए गीत या संगीत का सग्रह सामवेद से किया गया। सामवेद को भारतीय संगीत का मूल उद्गम माना जाता है। सामवेद में संगीतविद्या की अपरिमित सामग्री सुरक्षित है। इतने प्राचीन काल में भारतीयों का संगीत ज्ञान पर्याप्त समृद्ध और प्रौढ़ था, इस पर विद्वत् के सभी विद्वानों ने एकमत होकर भारतीय संगीत की प्राचीनता को स्वीकार किया है।

साम का अर्थ है सुन्दर, सुखकर वचन। संगीत विद्या को सर्वाधिक सुखप्रद एवं आनन्ददायी माना जाता है। इसीलिए साम का अर्थ संगीत माना गया है। वेदमन्त्रों के उद्गाता साम (संगीतपरक वाणी) द्वारा देवताओं को प्रमत्त करते थे। वेद मन्त्रों के सस्वर उच्चारण करने वाले आचार्यों को उद्गाता कहा जाता है। यज्ञ के अवसर पर अश्वर्ष्य ऋषी के साथ सामगान किया करते थे। इसीलिए अश्वर्ष्य को ऋषीनाथ और ऋषीगणपति कहा गया है। ऋषीनाथदेव के साथ संगीत और नृत्य भी किया जाता था। इस दृष्टि से सामवेद भारतीय संगीतशास्त्र का उद्गम है और उसी से पितृमह ने नाट्यवेद के लिए गीत का आधार ग्रहण किया।

सामवेद में पूर्वोच्चक, उत्तराच्चक, ग्रामगेयमान, आरण्यगेयमान, स्तोत्र और स्तोम आदि संगीत विषयव पारिभाषिक शब्दावली विद्यमान है। इसके अध्ययन से वैदिक युग में संगीत विद्या की समृद्धि का पता चलता है।

वेदा में तीन प्रकार के मन्त्र हैं - ऋचा, यजुस् और सामगीति। ऋचाएँ भी दो प्रकार की हैं - गेय और अगेय। सामवेद में गेय ऋचाएँ और गेय यजुस् दोना हैं। सामवेद के ऋचा-ग्रन्थ को आर्चिक और यजुस्-ग्रन्थ को स्तोत्र कहा गया है। ये आर्चिक और स्तोत्र ही साम बने जाते हैं। इनके भी देश, काल, पाठ और गुरु-परम्परा में अनेक भेद होते हैं।

सामवेद की गुरु-परम्परा के सम्बन्ध में विद्वानों का अभिमत है कि ऋषि जैमिनि सामवेद के प्रथम दृष्टा थे। उनके बाद उन्होंने सामवेद की दीक्षा अपने पुत्र या शिष्य गुमन्तु को, गुमन्तु ने गृत्वा को और गृत्वा ने गुनर्मा को प्रदान की। गुनर्मा ने उस ज्ञान को अपने शिष्य मूर्खवर्चामहर्ष को दिया। शिन्तु अनभ्यास के दिन दीक्षा-ग्रहण करने के कारण मूर्खवर्चामहर्ष के उस ज्ञान को इन्द्र ने नष्ट कर दिया। गुनर्मा के शिष्यमय ने देवराज इन्द्र ने पुनः इन्द्र शिष्य धीमान् पोथ्यजी को वेशध्वज्य का वरदान देकर शत्रुघ्न किया। इसी प्रकार यह परम्परा आगे बढ़ी।

नाट्योत्पत्ति

छान्दोग्य उपनिषद् में सामवेद से सम्बद्ध एक कथा है। उसमें कहा गया है कि महर्षि अगीरस ने देवकी पुत्र श्रीकृष्ण को वेदान्त विद्या का उपदेश देते समय सर्व प्रथम सामवेद की गायन विधियों की दीक्षा दी थी। उस विधि का नाम छालिष्य पडा। श्रीकृष्ण छालिष्य नृत्य के अविष्टाना थे। वेणुवादन में सामगान के माय श्रीकृष्ण ने इस नृत्य का प्रयोग गोपियों के साथ किया था। उसके बाद यादवों ने इस परम्परा का प्रवर्तन किया।

सोमरस को तैयार करते समय या चन्द्रलोकवासी देवों की स्तुति के समय सामगान की गाने का नियम था। यह सामगान दुन्दुभि, वेणु और वीणा के साथ गाया जाता था। शतपथब्राह्मण में कहा गया है कि सामगान किये बिना यज्ञ सिद्धि नहीं होती। सामवेद से ही गान्धर्ववेद की उत्पत्ति हुई और गान्धर्ववेद से मौलह हजार राग-रागिनियों का जन्म हुआ।

सामवेद की प्राय अधिकतर ऋचाएँ गायत्री और जगती छन्दों में हैं। इन दोनों छन्दों की उत्पत्ति गायतार्यक या घातु से मानी जाती है। इस आधार पर स्पष्ट है कि सामवेद की अधिकतर ऋचाएँ गेय या संगीतबद्ध हैं।

सामवेद की ऋचाएँ पूर्वाचिक और उत्तराचिक, इन दो भागों में विभक्त हैं। पहले भाग के अन्नगन्ध ग्राम्यगीत एवं आरण्यगीत और दूसरे भाग के अन्नगन्ध ऊहगीत तथा ऊहगीत संकलित हैं। ऊह और ऊह्य एक प्रकार का रहस्यात्मक ज्ञान है। उसको साधक ही गा सकते हैं, क्योंकि उसके गायन की विशेष विधियाँ हैं। ग्राम्यगीत ग्रामीण अंचलों के लिए थे। आरण्यगीत उन लोगों के लिए थे, जो वानप्रस्थ जीवन धारण कर बनों में जीवन-यापन किया करते थे। वैदिक सामगान के भी अपने सप्तस्वर हैं, जिनमें कि वैदिक गान किया जाता है। उनसे नाम हैं द्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मन्द और गतिम्धार्य। परवर्ती वैदिक साहित्य में यह नामावली नमस्त इस रूप में प्रयुक्त हुई है - अभिनिहित, प्रविलिप्त, जाल्य, क्षेत्र, पादयुक्त, तेरबजन और तेर बिराम।

सामवेद में जो गेय ऋचाएँ हैं, उनको विशेष स्वर विधान के साथ गाने का नियम है। सामवेद की गेय ऋचाओं को सत्वर एवं सछन्द गाने का विधान है। स्वर के तीन प्रकार बताये गये हैं उदात्त, अनुदात्त और स्वरित। शिक्षा, प्रातिशाख्य और स्वर वैदिकी आदि वैदिक छन्दों से सम्बद्ध परवर्ती ग्रन्थों में इन तीन स्वर-संस्थानों की विस्तार से व्याख्या की गयी है। इन तीन स्वर-संस्थानों के आधार पर ही पङ्ज आदि सात स्वरों की सृष्टि हुई। उदात्त से निपाद एवं गान्धार, अनुदात्त से ऋषभ एवं धैवत, और स्वरित से पङ्ज, मध्यम तथा पचम का जन्म हुआ। उदात्त का एक नाम तार भी है। इसी प्रकार अनुदात्त को उच्च, मन्द तथा खाद और स्वरित को मध्य, समतारस्वक स्वर भी कहते हैं। तार, मन्द और मध्य, इन तीन मूल स्वरों से पङ्ज आदि सात स्वरों का विकास विस प्रकार हुआ, इसका विवरण ऋक्सामादिशास्त्रों में दिया गया है।

सामवेद का संगीत प्रस्ता, हुंकार, उद्गीथ, प्रतिहार, उपद्रव, निधान और प्रणव, इन सात भागों में विभक्त है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इस प्रकार सामवेद में सुरक्षित संगीत विद्या की प्रचुर सामग्री का सार-सकलन कर प्रजापति ने नाट्यवेद के संगीत विषयक अंग का निर्माण किया।

यजुर्वेद से अभिनय

यजुर्वेद में यज्ञों का विधान है। 'यजुष्' शब्द का अर्थ पूजा एवं यज्ञ है। जिस प्रकार ऋग्वेद के मन्त्रों का प्रधान विषय देवताओं का आवाहन करना और सामवेद का प्रधान विषय सामगान करना है, उसी प्रकार यजुर्वेद के मन्त्रों का प्रधान विषय यज्ञ विधियों को सम्पन्न करना है। ये यज्ञ अनेक प्रकार के हैं। इन यज्ञों का विधान देवताओं की प्रसन्नता के लिए किया गया है। देवता प्रसन्न होकर सुवृष्टि करते हैं, जिससे धन-धान्य की उत्पत्ति और प्रजा की सुख-समृद्धि की प्राप्ति होती है। राष्ट्र की सुख-समृद्धि की शुभकामना करते हुए एक ऋचा में कहा गया है 'हे पितृदेवो, नमस्कार'। तुम्हारी कृपा से समस्त ऋतुएँ राष्ट्र की सुखी करें। हे पितरों, नमस्कार'। तुम्हारी कृपा से राष्ट्र को प्रीप्स ऋतु अनुकूल हो।'।

राष्ट्र की समृद्धि के अतिरिक्त यज्ञ से कलाओं की उत्पत्ति भी बतायी गयी है। अभिनय भी एक कला है, जिसका एकमात्र उद्गम स्रोत यजुर्वेद है। ऋग्वेद के सम्बाद-सूक्तों की चर्चा में अभिनय का उल्लेख किया गया है। यज्ञों के अवसर पर ऋत्विक् देवताओं के आवाहन के लिए उनका अभिनय करते थे। इसी प्रकार विभिन्न धार्मिक उत्सवों के समय नाट्य, गान और अभिनय के माध्यम से दैवी रूहियों को पार्थिव रूप में प्रस्तुत किया जाता था।

यजुर्वेद की ऋचाओं में यज्ञानुष्ठान तथा इसी प्रकार के धार्मिक क्रिया-कलापों के विधि विधान वर्णित हैं। यज्ञों एवं धार्मिक अनुष्ठानों की क्रियाएँ हाथों एवं अन्य आंगिक संकेतों द्वारा सम्पन्न किये जाने का विधान है। इन क्रियाओं में मूक भावों एवं संकेतों का प्रयोग किया जाता है। यजुर्वेद की ऋचाओं के इन भावनात्मक एवं आंगिक संकेतों तथा हाव-भावों के आधार पर अभिनय के विभिन्न रूपों का विकास हुआ। उनका आधार तो शास्त्रीय रहा, किन्तु लोक परम्परा के सम्पर्क के कारण उनमें नयी चेतना का समावेश होता गया।

यजुर्वेद की अनुष्ठान-विधियों का विकास सूत्र-ग्रन्थों में देखने को मिलता है। गृहसूत्र उनमें प्रमुख हैं। इन गृहसूत्रों में मूक भावों एवं हस्तक्रियाओं के संकेत विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। धार्मिक अनुष्ठानों को सम्पादित करते समय मीन मन्त्रोच्चारण के साथ इन क्रियाओं को सम्पन्न किये जाने का नियम है।

नाट्यवेद के लिए यजुर्वेद से अभिनय सामग्री के संग्रह का आधार, यज्ञ-विधियों के समय निष्पन्न, ये ही भूष भावात्मक प्रक्रियाएँ तथा आंगिक संकेत रहे हैं। वैदिक कर्मानुष्ठानों को निष्पादित करने वाली यजुर्वेद की बहुसंख्यक ऋचाओं में अभिनय कला के सभी तत्त्व विद्यमान हैं, प्रजापति ब्रह्मा ने नाट्यवेद के लिए जिनका सार-सकलन किया और परवर्ती नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों के लिए जिनसे प्रेरणा प्राप्त हुई।

अथर्ववेद से रस

नाट्यशास्त्र का चौथा तत्त्व रस है, जिसे पितामह ने अथर्ववेद से लिया। नाट्यशास्त्र के अतिरिक्त

नाट्योत्पत्ति

काव्यशास्त्र मे भी रस को सर्वोपरि स्थान दिया गया है। वह काव्य की आत्मा है, प्राण है। नाट्य और काव्य की चेतना का केन्द्रबिन्दु और उनकी चरम परिणति का आवार भी रस ही है। इसीलिए नाट्य को रसाश्रय कहा गया है।

अथर्वा नामक ऋषि के नाम से अथर्ववेद का नामकरण माना जाता है। महर्षि अथर्वा मे सम्बन्धित गोपयब्राह्मण मे एक ब्रह्मा है, जिसमे कहा गया है कि पुराकाल मे सृष्टि की उत्पत्ति के लिए ब्रह्मा ने कटिन तप किया। उनके तप पूत शरीर से तेजस्वरूप दो धाराएँ प्रकट हुईं, जिनमे एक धारा से अथर्वन् और दूसरी से अगिरा की उत्पत्ति हुई। इन्ही दोनों से अथर्वागिरस उत्पन्न हुए। इन अथर्वन् और अगिरस के वशाओं को जो मन दृष्ट हुए, उन्ही के नाम पर उन मनो का अथर्ववेद या अथर्वागिरसवेद नामकरण हुआ।

विषय की दृष्टि से अथर्ववेद के मनो को दो भागो मे विभक्त किया गया है। जितनी ऋचाएँ मन-तत्र, टोना-टोटका तथा ओषधि-उपचार से संबद्ध हैं, उन्हें अथर्वन् भाग के अन्तर्गत और जितनी ऋचाएँ मारण, मोहन, उच्चाटन तथा वशीकरण से संबद्ध हैं, उन्हें अगिरस भाग के अन्तर्गत माना जाता है।

अथर्ववेद के इस अगिरस भाग के अन्तर्गत ऋचाओ के सम्पादन के लिए विशेष क्रियाओं का विधान है। इन क्रियाओं के सम्पादन की सिद्धि के लिए कुछ प्रतीक स्थिर किये गये हैं। प्रत्येक क्रिया के लिए अलग-अलग प्रतीक है। इन प्रतीको मे पृथक्-पृथक् अभिचार हैं। मन्त्र सिद्धि के लिए इन विभिन्न अभिचारो का प्रयोग किया जाता है। इन अभिचारो का प्रयोग करते समय जिन भावो तथा उद्देशो का उदय होता है, वे ठीक वैसे ही होते हैं जैसे रस-प्रक्रिया अथवा रस-निष्पत्ति के लिए विभावादियो का अभिव्यजन होता है। जैसे विभावादिया के संयोग मे रस की निष्पत्ति होती है, वैसे ही अभिचारो द्वारा भावा तथा उद्देशो की सृष्टि होकर वैदिक प्रक्रिया मे एकरमता प्राप्त होती है। यही एकरमता साधन की सिद्धि या उपलब्धि है।

भावोद्भेग द्वारा रस निष्पत्ति के इसी आधार को लेकर अथर्ववेद से नाट्यवेद के लिए रस-सामग्री का संग्रह किया गया।

इस प्रकार प्रजापति ब्रह्मा ने देवताओ तथा ऋषियो के आग्रह पर चारो वेदो मे पाठ्य, गीत, अभिनय और रस का संग्रह कर पञ्चमवेद के रूप मे नाट्यवेद का निर्माण किया।

इस प्रकार नाट्यवेद को पञ्चम वेद के रूप मे अभिहित करना और शास्त्र तथा लोक-परम्परा द्वारा उसको सर्वमान्य रूप मे स्वीकार किया जाना, इस बात का प्रमाण है कि चारो वेदो की जो श्रेष्ठता और महत्ता है, नाट्यवेद को भी सहज ही वह सम्मान प्राप्त होना रहा। ज्ञान विज्ञान और कला-कौशल की जितनी भी शाला-प्रशालाएँ हैं, उनसे उद्गम वेद माने जाते हैं। यही कारण है कि इस देश के शास्त्रकारा, विचारको, कवियो, कथानारा, नाट्यकारो और कलाचार्यो ने वेदो की श्रेष्ठता को सर्वोपरि स्वीकार किया है। उनसे सार रूप मे सगृहीत नाट्यवेद को भी शास्त्र-दृष्टि और लोक-दृष्टि मे वही मान्यता प्राप्त हुई। नाट्यवेद, कथोक्ति-लोच-सामान्य का विषय बना, इस दृष्टि से लोच-जीवन मे उसको आदर-सम्मान प्राप्त हुआ और पञ्चम वेद के रूप मे स्वीकार किया गया।

तीन

•

नाट्य विधान



नाट्यशाला और उसका रचना विधान

•

नाट्य : नृत्त : नृत्य

नाट्यशाला और उसका रचना विधान

नाट्यशाला

नाट्यशाला के विधि-विधानों पर आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र और कला-स्यापत्य-विषयक विभिन्न लक्षण ग्रन्थों में विस्तार से प्रकाश डाला गया है। नाट्यशाला के रचना विधान पर आगे विचार किया गया है। शास्त्रीय तथा लक्षण ग्रन्थों के अनिरिक्त वाक्यों, नाटकों, आख्यायिकाओं, कथाओं, पुराणों और जैन-बौद्ध ग्रन्थों में नाट्यशाला के अनेक नाम देखने को मिलते हैं। नाट्यवेडम, नाट्यमण्डप, चतुरश्रशाला, पथ्यशाला, रगशाला, रगमण्डप, प्रेक्षागार, प्रेक्षागृह, बरीगृह और शिलावेदम आदि अनेक नाम नाट्यशाला के लिए प्रयुक्त हुए हैं।

यदि ऐतिहासिक दृष्टि से विचार किया जाय तो ज्ञात होता है कि जैसे-जैसे नाट्यकला का प्रचार-प्रसार होता गया, वैसे-वैसे नाट्यशालाओं की स्थापना का भी अधिकाधिक प्रचलन हुआ। नट-मण्डलियों द्वारा नाटकों का देश-व्यापी प्रचार-प्रसार होने के साथ ही राजाओं, रईसों और सामन्तों ने नाट्यशालाओं के निर्माण में अधिक रुचि प्रदर्शित की। राजभवनों एवं महलों में नाट्य-संगीतशालाओं का निर्माण करना सम्मान का विषय समझा जाता रहा।

नाट्यशालाओं का इतिहास हम वैदिक युग में आरम्भ कर सकते हैं। वैदिक युग की यज्ञ वेदियाँ ही नाट्यशालाओं के प्राचीन रूप थे। वैदिक यज्ञों के समय पढ़ी जाने वाली सम्वादात्मक ऋचाओं की प्रेरणा पर ही आगे चल कर नाटकों का उदय हुआ। प्राचीन आख्यानो एवं कथाओं से, जिनको आचार्य भरत ने भी उद्धृत किया है, यह जानकारी मिलती है कि यज्ञों के समय नाटका का अभिनय हुआ करता था। हरिवंशपुराण (२।११। २६) में वर्णित ब्रह्मन्-विवाह की कथा में वामुदेव धीकृष्ण के अश्वमेध यज्ञ का उल्लेख हुआ है। इस अवसर पर भद्र नामक एक नट ने उपस्थित ऋषि-महर्षियों के समक्ष अद्भुत नाट्य प्रदर्शन किया था, जिसके पुरस्कार में उसे आकाश मार्ग में विचरण करने का वरदान प्राप्त हुआ।

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र में एक प्राचीन उपाख्यान के सन्दर्भ में बताया गया है कि पितृमह ब्रह्मा के आदेश पर महान् स्थपति विश्वकर्मा ने सर्वलक्षण सम्पन्न नाट्यशाला का निर्माण किया था। देवराज इन्द्र के ध्वज महोत्सव के अवसर पर उस नाट्यशाला में दैत्यदानवनाशन नामक नाटक का अभिनय किया गया। यह नाट्यशाला बहुत बनीसी मयी थी, इसका कोई स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता है, किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि उसे कैलाश पर्वत पर बनाया गया था। कैलाश पर्वत नटराज शंकर और पर्वतराजपुत्री भगवती पार्वती का लीला-

नाट्य विधान

कौटिल्य के अर्थशास्त्र, भरत के नाट्यशास्त्र और वात्स्यायन के कामसूत्र आदि ग्रन्था में प्राचीन भारत में नृत्य-संगीत की लोकप्रियता के पर्याप्त प्रमाण देखने को मिलते हैं। इसी प्रकार कला के उत्थन और समाज में उनके प्रयोग प्रवेश के प्रचुर प्रमाण हमें भास, वालिदास, शूद्रक, विद्यामदक, भवभूति और हर्ष के नाटका तथा अश्वघोष, धाण, माघ, श्रीहर्ष एवं जयदेव के काव्यों में देखने को मिलते हैं। इन श्रोतों से ज्ञात होता है कि वीमुदी महोत्सव, पुष्पावचय, उद्यानश्रीडा और जलक्रीडा आदि मनोरंजन के समय नृत्य-गीत का आयोजन किया जाता था।

नृत्य-संगीत आदि मनोरंजनों के साथ-साथ उक्त ग्रन्था में नाट्यशालाओं और संगीतशालाओं का अस्तित्व की भी चर्चाएँ देखने को मिलती हैं। रामायणकाल की अयोध्या नगरी में नटा, नर्तका और गायका के सङ्ग हुआ करते थे। लखेश्वर रावण की पत्नी मन्दोदरी विदुषी होने के साथ-साथ नाट्य-संगीत पलाश में भी सिद्धहस्त थी। रावण के राजभवन में नाट्यशाला और संगीतशाला का होना पाया जाता है। रामायण (६।२४।४२-४३) के अतिथि स्थला पर रगमच एवं नाट्यशाला का उल्लेख हुआ है। महाभारत के धन पर्व (१५।१३) में रगमच पर रामायण और बौद्धेयभारतिसार नामक दो नाटकों के अभिनीत हान का उल्लेख है।

नाट्यशाला के अस्तित्व की सूचना देने वाले प्राचीन ग्रन्था में भास के प्रतिमानाटक का नाम पट्टे आता है। भास का स्थितिकाल ४०० ई० पूर्व के लगभग माना जाता है। दक्षिण के चावयारा द्वारा उनके नाटकों का अब तक अभिनय होता आ रहा है। भास के नाटक अभिनय की दृष्टि से लोकप्रिय तो हैं ही, साथ ही उनसे प्राचीन भारत में नाट्यशालाओं के अस्तित्व की भी प्रामाणिक जानकारी उपलब्ध होती है। उनके प्रतिमानाटक से ज्ञात होता है कि महाराज श्रीराम के अन्तपुर में एक पथ्यशाला या नाट्यशाला थी, जिसमें रगभूमि के लिए बल्कल आदि सामग्री रखी जाती थी। यह नाट्यशाला सम्भवतः चतुराज की क्योंकि राजदरबारी एवं अन्तपुरों में इसी मध्यम कोटि की नाट्यशालाओं के निर्माण का विधान था। इस उल्लेख से नाट्यकला की लोकप्रियता का भी पता चलता है।

कौटिल्य ने अपने अर्थशास्त्र (२।१७।११) में स्पष्ट निर्देश किया है कि गाँवाँ में कोई भी नाट्यगृह, बिहार तथा श्रीडाशाला नहीं होनी चाहिए, क्योंकि उसमें कृषि आदि कार्यों में बाधा उत्पन्न होती है, जिससे कि राजकोश की क्षति होती है।

जैनधर्म और बौद्धधर्म के प्राचीन ग्रन्था में नाट्यशाला की प्रचुर एवं विस्तृत चर्चाएँ देखने का मिलती हैं। बौद्धधर्म की अपेक्षा जैनधर्म के ग्रन्था में नाट्यशाला की निर्माण विधियाँ पर शास्त्रीय दृष्टि से विचार किया गया है। बौद्धधर्म में भिक्षु भिक्षुणियों को किसी भी प्रकार के कला-आयोजना में सम्मिलित होना वर्जित था। विनयपिटक के चुल्लवग्ग की एक कथा में बताया गया है कि अश्वजित् और पुनर्वसु नामक दो भिक्षु एक बार जय कीटागिरि की रगशाला में नाटक देखने के अनन्तर किसी नर्तकी से वार्तालाप करते हुए पकड़े गये, तो उन्हें बिहार से तत्काल निकाल दिया गया। चुल्लवग्ग में, जिसको कि ईसा पूर्व की रचना माना जाता है, नाट्यशाला का उल्लेख होने से स्पष्ट है कि उस युग में नाट्यशालाओं में नाटकों का अभिनय होता था।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

अन्य कलाओं के साथ-साथ नाट्यकला और नाट्यशास्त्र पर भी महाकवि कालिदास के ग्रन्थों में प्रचुर मान्यता देने की निश्चयी है। कालिदास ने मेघदूत (१।२७) में शिलावेदम का उल्लेख करते हुए लिखा है :
 हे मेघ, वहाँ पहुँच कर तुम नीच मानक पहाड़ी पर विद्याम करने के लिए रुक जाना। वहाँ फूले हुए वन्द्य वृक्षों का देव कर तुम्हें ऐसा लगेगा, मानों तुम से मिलने के लिए वे कुञ्चिन हो उठे हों। उस पहाड़ी पर गुफाओं (शिलावेदमों) में तुम्हें सुगन्ध नयी वायु का सुख प्राप्त होगा, वे शिलावेदम, जिन्हें वहाँ के सम्भ्रान्त लोग अपनी प्रेमिकाओं एवं रत्नों के साथ जवानों की उद्दाम रतिशीला करने समय उपयोग में लाते थे :

नीबेराक्षं गिरिरथिवसेस्तत्र विद्यामहेनोः

त्वन्ममर्शन्पुलकिननिव प्रौडपुष्पः वन्द्यः॥

यः पश्यन्नौरतिपरिमलौद्गारिभिर्नागराणाम्

उद्भूतानि प्रयजति शिलावेदमभिर्जवनानि॥

ये शिलावेदम एक प्रकार की नाट्यमहाशालें ही थीं, जहाँ नाट्य-संगीत के अनिरुक्त सम्पन्न, सम्भ्रान्त नागरिक बेटे-पुत्रों (पुत्र्यन्तों) और अपनी प्रेमिकाओं के साथ रतिमुख का आनन्द लेते थे। कुमारसम्भव (१।१०) में कालिदास ने इन शिलावेदमों को दरीगृह के नाम से कहा है और उनके सम्बन्ध में लिखा है कि :
 'किरात जब अपनी प्रेमिकाओं के साथ इन शिला-मण्डपों या रति आवासों (दरीगृहों) में रतिशीला करते हैं, तो उस समय वहाँ की ओरघिर्ना उनके लिए दिना तेल के दीपक का काम करती हैं'

धनेश्वराणां वनितासङ्गानां दरीगृहोन्मयनिषक्ननामः।

भवन्ति यत्रोपपद्यो रत्नव्यामनेतपूराः सुरतप्रदीपाः॥

आगे के श्लोक (१।१४) में कालिदास ने लिखा है कि 'इन गुफाओं में अपने प्रियतमों के साथ रतिशीला करते समय जब किर्प्रियाँ अपने शरीरों में वग्न हट जाने के कारण लज्जाने लगती हैं, तब बादल ही उन गुफाओं के श्रोतों पर पड़ता बत कर ओपेरा कर देते हैं'

यत्राभुवामेवविलसितनानां

सदृक्पटा रिम्पुष्पाङ्गनानाम्।

दरीगृहादविलम्बिबिम्बा-

मिरम्भरिष्यो जनदा भवन्ति॥

ये दरीगृह या शिलावेदम वस्तुतः नाट्यमहाशालाओं के ही रूप थे। कुछ जगन्मन नहीं कि इन शिलावेदमों में कला-विदुष गुरुद्वारों की वेतन देकर रखा जाता रहा हो। विशेष आनन्दों के समय जैसे वगन्तो-द्वय या

नाट्य विधान

कोमुदी महोत्सव पर इन शिलावेद्यों में सम्भवतः नृत्य-संगीत का भी आयोजन हुआ करता था। उनमें द्वारों पर परदा टांग कर उनसे नाट्यशालाओं का काम भी लिया जाता था। ऊपर कुमारसम्भव के श्लोक में वाद्यों द्वारा परदा बन कर अंधेरा करने का जो उल्लेख किया गया है, उसमें यही ध्वनित होता है कि उन दरौगृहों के द्वारों पर परदे टांगे जाते थे और उन्हें नृत्य-अभिनय के उपयोग में भी लाया जाता था।

महाकवि कालिदास ने मालविकाग्निमित्र नाटक के प्रथम अंक में संगीतशाला और नाट्यशाला का उल्लेख किया है। महाराज अग्निमित्र को इन संगीत-नाट्यशाला में आचार्य गणदास और आचार्य हरदत्त द्वारा नाट्य-भगीत की विधिबत् शिक्षा देने का भी उल्लेख हुआ है। एक स्थान पर कालिदास ने प्रेक्षागृह का उल्लेख करते हुए विदूषक के मुँह से बहलाया है 'तो आप दोनों (गणदास, हरदत्त) नाट्यशाला (प्रेक्षागृह) में चल कर संगीत का साज जुटाएँ (तेन हि द्वायपि धर्षी) प्रेक्षागृहे सगीतरचना कृत्वा...'।

नाट्यशाला के उक्त विभिन्न नामों की चर्चाएँ काव्य-नाटक आदि ग्रन्था में विदोष रूप से देखने को मिलती हैं। इन उल्लेखों को देख कर सहज ही यह विदवास होता है कि प्राचीन काल में ही नाट्य-संगीत का व्यापक प्रचार-प्रसार हो चुका था और शास्त्र-विधानों के अनुसार नाट्यशालाओं का निर्माण हो चुका था।

जैनधर्म के ग्रन्थों में नाट्यशाला की निर्माण विधि पर शास्त्रीय दृष्टि से प्रकाश डाला गया है। त्रिलोक-प्रज्ञप्ति के तीसरे अध्याय की २२ से ६२ तक की गाथाओं में भवनों, प्रासादों देव-मन्दिरों और वेदिकाओं के निर्माण की विधियाँ बतायी गयी हैं। जैन मन्दिरों के निर्माण प्रसंग में उक्त गाथाओं में बन्दन, अभिषेक, नृत्य, संगीत और आलोचन के लिए अलग-अलग मण्डप बनाये जाने का उल्लेख किया गया है। इन मण्डपों के नाम हैं क्रीडागृह (नाट्यशाला), गुणनगृह (स्वाध्यायशाला) और पदशाला (चित्रशाला)। इसी प्रकार अनुर भवनों के सन्दर्भ में भी रणशाला बनाने का विधान किया गया है।

जैन पुराणों में तीर्थंकरों के धर्मोपदेश के लिए सभाभवन (समवकरण) की रचना का विधान बताया गया है। वहाँ कहा गया है कि इस सभाभवन की रचना इन्द्र की आज्ञा से कुबेर ने करायी थी। त्रिलोक प्रज्ञप्ति (४।७।१-९४२) और जिनसेन वृत्त आदि पुराण (पर्व २३) में धर्मोपदेश के उद्देश्य से निर्मित इस सभाभवन के विन्यास तथा प्रमाण आदि की विधियों पर विस्तार से चर्चा की गयी है। सभाभवन के बाहर घूमिशाल नामक कोट (कोष्ठ) बनाने का निर्देश है, जिसकी चारों दिशाओं में विजय, वैजयन्त, जयन्त और अपराजित नामक चार गोपुर द्वार निर्मित होनी चाहिए। इन गोपुर द्वारों को अनेक भूमियों, अट्टालिकाओं और प्रतोलिया से सज्जित करने का विधान है। गोपुरों के बाह्य भाग में भवरत्नोत्तरण और आस्यन्तर भाग में रत्नोत्तरण की रचना बतायी गयी है। इन बाह्य-आस्यन्तरोत्तरणों के बीच के दोनों पाद्यों में एक-एक नाट्यशाला के निर्माण का विधान किया गया है।

घूमिशाल नामक कोष्ठ के अन्दर प्रवेश करने पर जिन भवन के अन्तराल से पाँच-पाँच चैत्य प्रासादों का निर्माण करना चाहिए। इन चैत्य प्रासादों को भी उपवन और वापियों से अलंकृत करने का विधान है। उनकी बीचियों में दोनों पाद्यों में दो-दो नाट्यशालाओं का निर्माण करना बताया गया है। ये नाट्यशालाएँ सामान्य शरीर प्रमाण से बाह्य गुनी ऊँची होनी चाहिए। इस सम्बन्ध में लिखा गया है कि एक-एक नाट्यशाला

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

में ३२ रगभूमियाँ (रगमंच) होनी चाहिए। वे रगभूमियाँ आकार-प्रकार में ऐसी होनी चाहिए जिनमें प्रत्येक पर ३२-३२ नर्तकियाँ अभिनय कर सकें।

जैनधर्म की मान्यताओं एवं निर्देशों के अनुसार जैन-मन्दिरों में हस्तशाला और रगशाला (सभा मण्डप) बनवाना आवश्यक बनाया गया है। इन नियमों और निर्देशों के अनुसार जैन मन्दिरों में चित्र, मूर्ति और स्थापत्य, तीनों कलाओं का समग्राज भी देखने को मिलता है। आबू का जैन मन्दिर जैन कला और स्थापत्य का अद्वितीय उदाहरण माना जाता है। उसका निर्माण १०८८ वि० (१०३१ ई०) में हुआ था। इस मन्दिर के सम्बन्ध में डॉ० हीरालाल जैन ने (भारतीय संस्कृति में जैन धर्म का योगदान, पृ० ३३४-३३५) लिखा है, 'मूल्य मन्दिर का रगमण्डप या सभामण्डप गोलाकार २४ स्तम्भों पर आधारित है। प्रत्येक स्तम्भ के अग्र भाग पर निरखे शिलापट आरोपित हैं, जो उस भव्य छत्र को धारण किये हुए हैं। छत्र की पञ्चशिला के मध्य में लौलक की कारीगरी कला के इतिहास में अद्वितीय है। उत्तरोत्तर छोटे होते गये चन्द्रमण्डलों (दहरी) युक्त कचुलक सहित १६ विद्यापरियों की आकृतियाँ अत्यन्त मनोहारी हैं। इस रगमण्डप की रचना तथा उत्कीर्णन-कौशल को देखते हुए दर्शक को ऐसा प्रतीत होता है जैसे वह किसी दिव्य लोक में आ पहुँचा हो।'

इस मन्दिर के सामने बने भगवान् नेमिनाथ मन्दिर में भी एक रगशाला है, जिसकी रचना उक्त विधि-विधान से की गयी है। इन दोनों मन्दिरों की कलात्मक सज्जा अद्भुत एवं अद्वितीय है।

आचार्य बात्स्यायन ने अनेक प्रकार की कला-गोष्ठियों का उल्लेख किया है। ये कला गोष्ठियाँ पूर्व निर्दिष्ट दिन पर भरस्वती भवन में, त्रिमी वेद्या के घर पर या नाट्यशाला में आयोजित की जाती थी। उनमें बाहर से बुलाये गये नट-नर्तक गायकों को पुरस्कार देकर विदा किया जाता था (कामसूत्र १।४।३०)। आचार्य बात्स्यायन ने तत्कालीन भारत के नाट्य-मार्गीन-अनुराग की चर्चा करते हुए लिखा है कि गन्धर्वशालाओं और नाट्यशालाओं में गणिका पुत्री तथा इसी प्रकार की कलानुरागिणी युवतियों के लिए नृत्य-संगीत की विधिवत् शिक्षा की व्यवस्था थी।

नाट्यशास्त्र में नाट्यशाला का रचना विधान

आचार्य भरत ने नाट्यशाला के जननर नाट्यशास्त्र के दूसरे अध्याय में रगयोजना या नाट्यशाला के रचना-विधान का विस्तार से वर्णन किया है। नाट्यशाला को उन्होंने यज्ञ के समान श्रेष्ठ बताया है (यज्ञोत्तमम्-२।१२४) और अभिनेताओं तथा नाट्य में सम्बद्ध सभी व्यक्तियों के लिए उनके प्रति निष्ठा रखने का विधान किया है। नाट्य का निर्माण और भरत पुत्रों (शिष्यों), गन्धर्वों तथा अप्सराओं द्वारा उसका शिक्षण-प्रशिक्षण हो जाने से अनन्तर उमने प्रयोग के लिए आचार्य भरत ने विनामह व्रता में नाट्यशाला की रचना करने के लिए निवेदन किया। विनामह ने निम्नलिखित आदेश दिया कि वह लौकिक नाट्यशास्त्र का निर्माण करें। निम्नलिखित दृष्टि में परित्यज्य करते नाट्यमण्डप के तीन प्रकार निर्धारित किये : १. आप्तानागर (विष्ट), २. वर्गाकार (चतुर्गुण्य) और ३. त्रिभुजाकार (त्र्यगुण्य) या त्रिकोण। प्रमाण (माप) के आधार पर क्रमशः उनके नामाकरण हुए १. त्र्येष्ट (वृष्टा), २. मध्यम (मन्त्रा) और ३. होन (छोटा)।

नाट्य विधान

हस्तदण्ड के अनुसार क्रमशः उनका प्रमाण एक-एक आठ, चौंठ और बत्तीस हाथ निर्दिष्ट किया गया। ज्येष्ठ नाट्यमण्डप देवताओं के लिए, मध्यम राजाओं के लिए और वनिष्ठ श्रेष्ठ मनुष्यों के लिए निर्धारित किया गया। इन तीनों प्रेक्षागृहों (नाट्यमालाओं) में मध्यम प्रकार का नाट्य-मण्डप उत्तम बताया गया है, क्योंकि उसमें कथोपकथन (पाठ्य) और संगीत सरलता से सुना जा सकता है।

प्रेक्षागृहाणा सर्वेषां प्रज्ञास्त मध्यमं स्मृतम्।

तत्र पाठ्यं च गेयं च सुलभाच्च्युतरं भवेत्॥

नाट्यशास्त्र—२।१२

मध्यम कोटि की इस चतुरस्र नाट्यमाला के निर्माण के लिए सर्व प्रथम भूमि का सर्वेक्षण होना बताया गया है। इसके लिए इंजीनियर (प्रयोजक) को चाहिए कि वह समतल, स्थिर वांछे अथवा सफेद रंग की भूमि को चुने। उस चतुरस्र भूमि को दो भागों में विभक्त किया जाय। पुनः उसके पिछले भाग को दो समान हिस्सा में अलग कर दिया जाय। उनमें से आगे के हिस्से में रंगशीर्ष और पीछे के हिस्से में नेपथ्यगृह की स्थापना की जाय। किसी गुप्त नित्य, वार, मन्त्र और करण आदि पर शङ्ख, डुन्दुभी तथा मृदंग आदि वादनों के साथ मंगल घोष करते हुए नाट्यमाला का गिरान्यास करना चाहिए। पहले भित्ति-कर्म और तदनन्तर स्तम्भा का निर्माण करना चाहिए। वास्तुशास्त्र की विधियों के अनुसार स्तम्भों का निर्माण कार्य पूरा हो जाने के अनन्तर नाट्यमाला में उनकी बैठाने समय यह मंगलकामना की जानी चाहिए कि 'जिस प्रकार मेरे पर्वत अचल और हिमालय महाबलशाली हैं, हे स्तम्भ, उसी प्रकार तू भी अचल और महाशक्तिशाली बन कर राजा के लिए जयस्वी मित्र हो' :

ध्यायाचलो गिरिर्मेघहिमवाश्च महाबलः।

जयावहो नरेन्द्रस्य तथा त्वमचलो भव॥

नाट्यशास्त्र—२।१२

तदनन्तर निर्दोष एवं कुशल वारीगरो द्वारा क्रमशः नेपथ्यगृह, रङ्गपीठ और मत्तवारणी का निर्माण किया जाय।

रङ्गशीर्ष (रङ्गपीठ का ऊपरी भाग) को अनेक प्रकार के मित्या से सज्जित करना चाहिए। उसमें सर्वे, मित्र और हाथी आदि की आशुतियाँ चित्रित की जानी चाहियें। इसके अतिरिक्त उसको अनेक प्रकार की पुतालियों, वेदिकाओं, चौकोर मुन्दर जालियों और मन्त्रों से सज्जित करना चाहिए।

नाट्यमाला का आकार पर्वत-चन्द्रा की भाँति होना चाहिए। उसमें ध्वनि के गुञ्ज के लिए छोटी-छोटी ऐसी मिठकियाँ होनी चाहिए, जिनसे वायु का निःसरण तो हो सके, किन्तु प्रवेद न होने पावे। उसकी रचना ऐसी होनी चाहिए, जिसमें अभिनेताओं, गायक और वाद्ययंत्रों की ध्वनि का गुञ्ज हो। उसकी दीवारों को स्त्री-पुरुषों के जोड़ा, लतावन्धा, और रत्नजोड़ा विषय चित्र से सज्जित करना चाहिए।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

वास्तुशास्त्र के विधान पर सर्वलक्षण-सम्पन्न नाट्यशाला का निर्माण हो जाने के अनन्तर शास्त्रज्ञ, विनीत, पवित्र, दीक्षाप्राप्त एवं शान्तप्रकृति नाट्यशास्त्रियों द्वारा ब्रह्मा, विष्णु, महेश आदि देवताओं, लोकपालों, गन्धर्वों, अप्सराओं, मुनियों, असुरों, यक्षों और नाट्यकुमारियों का आवाहन कर उनसे अनुग्रह-प्राप्ति के लिए प्रार्थना की जाय। नाट्य की निर्विघ्नता के लिए इन्द्रायुधजर्जर की पूजा की जाय। आचार्य भरत का कहना है कि नाट्यशाला एक यज्ञवेदी के समान है। नाट्यदेवता का पूजन किये बिना उसमें नाट्य का प्रयोग नहीं करना चाहिए :

यज्ञेन सन्मितं ह्येतद्रंगदैवतपूजनम् ।
आपूजयित्वा रङ्गं तु नैव प्रेक्षां प्रयोजयेत् ॥

नाट्यशास्त्र—३१७

इस प्रकार वास्तुविद्या के विधानों के अनुसार नाट्यशाला का निर्माण करना चाहिए और उस नवनिर्मित नाट्यशाला की पूजा-प्रतिष्ठा करने के अनन्तर अभिनेताओं को उसमें अभिनय करना चाहिए।

आचार्य भरत के अनुरोध पर पितामह ब्रह्मा के आदेश से विश्वकर्मा द्वारा नाट्यशाला का निर्माण हो जाने के अनन्तर उसमें दो नाटकों का प्रथम बार अभिनय हुआ। आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र के चौथे अध्याय में अमृतमन्थन नामक समवकार और त्रिपुरदाह नामक छिम्ब के अभिनीत होने का उल्लेख किया गया है। इस समवकार की रचना स्वयं ब्रह्मा ने की थी। उसमें करणों तथा अगह्वारों का समावेश भगवान् शंकर ने किया। तदनन्तर आचार्य भरत ने अपने शिष्यों-प्रशिष्यों को उसमें प्रशिक्षित किया और उन्हीं के द्वारा वह नाट्यशाला में अभिनीत हुआ। इस समवकार को धर्म, अर्थ और काम—इस त्रिवर्ग की प्राप्ति का साधन बताया गया है। साथ ही ब्रह्मा के निर्देश पर आचार्य भरत द्वारा उसके अभिनीत होने का भी उल्लेख किया गया है :

योऽयं समवकारस्तु धर्मकामार्थसाधकः ।
मया प्राग्व्यतिष्ठेत् तं प्रयोगः प्रयुज्यताम् ॥

नाट्यशास्त्र—४३

इन दोनों नाटकों के अभिनय के लिए उस नगपति हिमालय (कैलाश) पर नाट्यशाला का निर्माण किया गया जो कि अनेक पर्वतों से अधिष्ठित, विभिन्न प्राणियों, देव-गन्धर्व-यक्ष कुलों तथा मुनिजनों में युक्त, सुन्दर कन्दराओं और निसरों से सुशोभित था :

ततो हिमवतः पृष्ठे नानानगसमाकुले ।
बहुभूतमणकीर्णं रम्यकन्दरनिर्धरे ॥

नाट्य विधान

पूर्वरङ्ग. कृत. पूर्वं तत्रायं द्विजसत्तम ।

तथा त्रिपुरदाहद्वय इमिसत्त प्रयोजित ॥

नाट्यशास्त्र--४।९-१०

इस प्रकार नगपति हिमालय पर निर्मित नाट्यशाला में प्रथम बार जब उक्त दोनों नाटकों का अभिनय हुआ तो उसमें देवता तथा दानवों ने अपने-अपने भावा एव कर्मों का वास्तविक प्रदर्शन देख कर अपनी प्रसन्नता प्रकट की। अभिनय में हृषित देव-दानवों तथा भगवान् शंकर ने ब्रह्मा ने कहा 'हे महामते, आपके द्वारा विरचित यह नाट्य बड़ा ही सुन्दर है। यह यश का उजायक, शुभकर, अर्थ, पुण्य और बुद्धि का सबर्द्धन करने वाला है'

अहो नाट्यमिदं सम्यक् त्वया सृष्टं महामते ।

यशस्य च क्षुभार्थं च पुण्यं बुद्धिविवर्द्धनम् ॥

नाट्यशास्त्र--४।१२

विश्वकर्मा द्वारा निर्मित नाट्यशाला में दैत्यदानव-नाशन नामक नाटक का अभिनय भी किया गया। इस सन्दर्भ का उल्लेख नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में पहले किया जा चुका है। नाट्यशाला के रचना विधान पर वास्तुशिल्प विषयक जिन ग्रन्थों में विचार किया गया है उनमें मानसार का नाम प्रमुख है।

मानसार में नाट्यशाला का रचना विधान

मानसार भारतीय वास्तुशास्त्र का प्रमुख ग्रन्थ माना जाता है, जिसकी रचना ईसा की प्रथम शताब्दी के लगभग मानी जाती है। इस ग्रन्थ के अनेक स्थलों पर नृत्य, नर्तक, गणिक, रंगरु, रंगशाला, नृत्तमण्डप, नृत्यालय और नाट्यगृह आदि शब्दों का उल्लेख हुआ मिलता है।

ग्रन्थ के तीसरे अध्याय (४) में मण्डप (महल), सभाशाला, प्रपा (प्याऊ) और रंगशाला (नाट्यशाला) सब को वास्तु के अन्तर्गत परिगणित किया गया है। उसके नवम ग्राम लक्षण नामक अध्याय (११६) में ब्राह्मणों के लिए नन्द्यावर्ण नामक ग्राम का विन्यास करते हुए लिखा गया है कि उसके पश्चिम भाग में बादका के घर और उन्ही के निकट गणिकाओं के लिए नृत्यालय (नाट्यगृह) होने चाहिएँ। आगे भूमिलम्ब विधान नामक ग्यारहवें अध्याय (१४४) में नौ तला के मन्दिर के मध्य में रंगशाला के बनवाये जाने का विधान है। इस ग्रन्थ के स्तम्भ लक्षण नामक पन्द्रहवें अध्याय (२७०-२७१) में लघु-डी के समूह के लिए प्रस्थान करते समय जिन धुम और अशुभ शत्रुना का वर्णन किया गया है उनमें नर्तक का भी उल्लेख हुआ है। पाँच तले भवनो का लक्षण बताते हुए तेर्दमवें अध्याय (४७ ५०) में यह विधान किया गया है कि उनमें रंगशाला भी बनायी जाय इसी प्रकार देवनागा के परिवार विधान नामक बत्तीमवें अध्याय (७९-८१) में सत्यक या अन्तरिक्ष पद में वाद्यकारों और पूषण या वित्त पद में नाट्यकारों के घर बनाये जाने का विधान है। इसी सन्दर्भ में यह भी लिखा गया है कि दक्षिण-पश्चिम वरुण पद के बीच में नाचने वाले लड़कों (गणिकों) के आलय होने चाहिएँ।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

मानसार के मण्डप विधान नामक चौतीसवें अध्याय (३७-५२) में नृत्य साधना और गीत साधना के लिए पूयन् रूप से सातवाँ मण्डप बनाने का विधान किया गया है। इसको वहाँ नृत्तमण्डप (नृत्य-संगीतशाला) नाम दिया गया है। इस सातवें मण्डप की लम्बाई-चौड़ाई और उसके विभिन्न हिस्सों के निर्माण का विस्तार से विवेचन किया गया है (११९-२०४, २०९-२१०)। आत्मान मण्डप के मध्य में भी तीन भाग या वर्ग प्रमाण की और शाला नामक मण्डप में चतुरस्र रंगशाला बनाने का विधान किया गया है। इसी प्रकार निर्देश किया गया है कि देवताओं, ब्राह्मणों और राजाओं के मण्डपों में भी एक रंगशाला (रंगक) होनी चाहिए। शाला विधान नामक पैंतीसवें अध्याय (१२१, १४३, १५३) में देवताओं, तपस्वियों, ब्राह्मणों और अन्य वर्णों के लिए बनाये जाने वाले आवासों के साथ रंगशाला भी बनाये जाने का विधान है।

इस प्रकार मानसार के उक्त उल्लेख से ज्ञात होता है कि प्राचीन भारत में नृत्यशालाओं के निर्माण की विधियाँ निश्चित हो चुकी थी और व्यक्तिगत तथा सार्वजनिक भवनों के निर्माण के साथ ही नाट्यशालाओं के निर्माण का भी प्रचलन हो चुका था। ग्रन्थ के चौतीसवें अध्याय में नाट्य मण्डप बनाने की जो विधि बतायी गयी है वह इस बात का प्रमाण है कि नाट्यशालाओं के निर्माण की परम्परा का बहुत विकास हो चुका था। समाज के विभिन्न वर्गों के लिए बनाये जाने वाली भिन्न भिन्न कोटि की नाट्यशालाओं के उक्त वर्णनों को देख कर यह भी ज्ञात होता है कि सामान्य और विशिष्ट, दोनों प्रकार के जन-जीवन में उसका प्रवेश हो चुका था। नृत्य और संगीत में जितनी रुचि स्त्रियों की थी, सम्भवतः उतनी ही रुचि पुरुषों की भी थी।

मानसार में विशरी हुई ललित कला विषयक सामग्री से और विशेष रूप से नृत्य एवं नाट्यशाला से सम्बद्ध उल्लेखों को देख कर भारत में नृत्य-संगीत की पर्याप्त लोकप्रियता का पता चलता है।

नाट्य : नृत्त : नृत्य

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र, आचार्य अभिनवगुप्त की अभिनवभारती और आचार्य नन्दिकेश्वर के अभिनवदर्पण प्रभृति नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में और आचार्य घनजय वृत्त दशरूपक आदि काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में नाट्य, नृत्त तथा नृत्य के सम्बन्ध में विस्तार से विवेचन किया गया है। इनके अतिरिक्त शारदात्मय के भावप्रकाशन, विद्यानाथ के प्रतापरुद्रयशोभूषण, शाङ्गदेव के सगीतरत्नाकर, कृष्णशर्मन् के मन्दारमरन्दचम्पू और रामचन्द्र गुणभद्र के नाट्यदर्पण आदि ग्रन्थों में भी उनका विवेचन देखने को मिलता है। इन सब का आधार दशरूपक और उसकी अवलोक धृति है।

सामान्यतः उक्त तीनो शब्दों को एक ही अर्थ का द्योतक माना जाता है, या बहुधा उनका अर्थान्तर में अशुद्ध प्रयोग किया जाता है। ऐसा इसलिए होता है कि उनकी मूल प्रवृत्ति एवं व्युत्पत्ति तब पहुँचने की अध्येता आवश्यकता ही नहीं समझता। नाट्यशास्त्र के इन महत्वपूर्ण अंगों का समुचित विवेचन इसलिए भी आवश्यक है कि उन पर ही सारा नाट्यशास्त्र आधारित है।

नाट्य, नृत्त और नृत्य—नाट्यशास्त्र की विकास-परम्परा के द्योतक है। नाट्यशास्त्र की उत्पत्ति के सन्दर्भ में अभिनवदर्पण में आचार्य नन्दिकेश्वर ने लिखा है कि परमेश्वर ब्रह्मा ने नाट्यवेद का निर्माण कर उस अभिनय के लिए सर्व प्रथम आचार्य भरत को दिया। आचार्य भरत ने उसमें गन्धर्वों और अप्सराओं को दीक्षित किया। तदनन्तर गन्धर्वों और अप्सराओं के साथ आचार्य भरत ने उस नाट्यवेद को नाट्य, नृत्त और नृत्य—इन तीन रूपों में प्रस्तुत किया

ततश्च भरत सार्धं गन्धर्वाप्सरसा गणैः।

नाट्यं नृत्तं तथा नृत्यमग्रे शम्भो प्रयुक्तवान् ॥२॥

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत इन नृत्यभेदों के उद्भूत प्रयोगों को देख कर शंकर ने अपने मुख्य गण सण्डू द्वारा भरत को नाट्यवेद की विधिवत् शिक्षा दिलायी। तदनन्तर नाट्यशास्त्र की परम्परा आगे बढ़ी।

इस आख्यान से यह ज्ञात होता है कि पितामह द्वारा सृष्ट नाट्यवेद की परम्परा नाट्य, नृत्त और नृत्य के रूप में विकसित हुई। सञ्ज्ञित में नट्, नत् और नट्—तीन धातुएँ हैं, जिनसे क्रमशः नाट्य, नृत्त और नृत्य शब्दों की निष्पत्ति हुई। उनकी इसी स्वतन्त्र निष्पत्ति के कारण उनके अर्थ और प्रयोगों की विधियाँ भी भिन्न-भिन्न हैं।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

वैयाकरण पाणिनि के मतानुसार नाट्य शब्द नट् धातु से निष्पन्न हुआ है। ऋग्वेद (७।१०४।२३) में भी नट् धातु का प्रयोग मिलता है। नट् और नत् ये दोनों धातुएँ अपने मूल रूप में प्राचीनतम हैं और उनका प्रयोग अलग-अलग रूप एवं अर्थ में होता आया है। पाणिनि ने स्वयं इनका उल्लेख (४।३।१२९) अलग-अलग रूप में किया है।

ऐसा प्रतीत होता है कि वेदोत्तर काल में उनका प्रयोग अधिक व्यापक रूप में होने लगा था। नट् धातु का प्रयोग पहले तो अभिनय और गान-विशेषण के अर्थ में और नत् धातु का प्रयोग केवल अभिनय के अर्थ में होता रहा, किन्तु बाद में नट् धातु केवल अभिनयार्थक और नत् धातु केवल गान-विशेषणात्मक अर्थ में प्रयुक्त होने लगी। इस प्रकार नाट्य शब्द की निष्पत्ति अभिनयार्थक नट् धातु से और नत् तथा नृत्य शब्दों की निष्पत्ति गान-विशेषणार्थक नत् एवं नट् धातु से हुई। इसी रूप में उनके प्रयोग की परम्परा आगे बढ़ी।

नाट्य

वैयाकरण पाणिनि ने नटो के धर्म या आम्नाय को नाट्य कहा है (नटाना धर्म आम्नायो वा नाट्यम्, अष्टाध्यायी ४।३।१२९)। बाद में इसी नाम से उनके कुल-ग्रन्थों का भी अभिधान हुआ। आचार्य धनजय ने दशरूपक (१।७) में काव्य निबद्ध पात्रों की अवस्थाओं के अनुकरण को नाट्य कहा है। काव्य में नायक की जो घोटोदात्त आदि अवस्थाएँ बनायी गयी हैं, नट अभिनय द्वारा जब उनकी एकरूपता प्राप्त कर लेता है तब वही एकरूपता की प्राप्ति नाट्य (अवस्थानुवृत्तिर्नाट्यम्) कहलाती है। उसमें आगिब अभिनय के साथ सारिवक अभिनय भी होता है। काव्य में वर्णित राम-दुष्यन्तादि नाटकों की अवस्थाओं का अभिनेताओं द्वारा आगिब एवं सारिवक अभिनयों के माध्यम से ऐसा अनुकरण करना, जिससे दर्शकों एवं श्रोताओं को राम-दुष्यन्तादि के चरितों की तादात्म्य प्रतीति हो, उसे नाट्य कहा जाता है।

आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र (१।११८) में नाट्य की परिभाषा करते हुए लिखा है कि 'जिसमें सातों द्वीपों के निवासियों, देवताओं, असुरों, राजाओं, ऋषियों और गृहस्थों आदि के कार्यों एवं चरितों का अनुकरण या प्रदर्शन हो उसे नाट्य कहा जाता है'।

देवानाममुराणां च राजानमप्य कृदुम्बिनाम्।

ब्रह्मर्षीणां च विज्ञेय नाट्य वृत्तान्तदर्शनम्॥

धनजय ने दशरूपक की परम्परा में लिखे गये अनेक विवरण के भरतकीश में कहा गया है कि मटो द्वारा जो प्रदर्शन किया जाता है उसे नाट्य कहते हैं। उसमें नृत्त-गीत आदि का प्रयोग नहीं होता (मटं पत्रदरपते तत्राट्यम्। तत्र नृत्तगीतानां प्रवेशो नास्ति)। महिम मट्ट ने व्यक्तिविवेक में नाट्य को गीतादि से रजित बनाते हुए किया गया है कि विभाव-अनुभावदि के वर्णन में जो आनन्दोत्पत्ति होती है उसको काव्य कहा जाता है और जब नटो द्वारा गीतादि से रजित उसका प्रयोग किया जाता है, तब उसी को नाट्य कहते हैं।

नाट्य विधान

अनुभावविभावानां वर्णना काव्यमुच्यते।
तेषामेव प्रयोगस्तु नाट्यं गीतादि रञ्जितम्॥

नाट्य का विषय रंग है। इसीलिए नाट्य को रसायित कहा गया है (रसाग्रयं नाट्यम्)। यह अवस्था-
नृकृति ऐसी होनी चाहिए, जो भावक को सुखात्मक या दुःखात्मक अनुभूति करा सके। गीत एवं वाणी से समुन्न
होकर नृत्त और नृत्य, नाट्य को पूर्णता प्रदान करते हैं। रसायित होने के कारण नाट्य द्वारा ही प्रेक्षक को
रसानुभूति होती है। इस दृष्टि से नृत्त और नृत्य उसके सहायक हैं।

अभिनय कला की दृष्टि से नाटकों में दो विधाएँ देखने को मिलनी हैं : रूपक और उपरूपक। रूपक
नाट्य की विधा है और उपरूपक नृत्य की।

दशरूपक में नाट्य शब्द की उक्त परिभाषा में पार्श्विक पक्ष की प्रधानता है। नाट्यशास्त्र में नाट्य
को रसाग्रय कहा गया है और उसकी परिभाषा इस प्रकार दी गयी है वाक्यार्थाभिनयसरसाग्रयं नाट्यम्। इस
परिभाषा के अनुसार नाट्य उसे कहा जाता है, जिसमें किसी वाक्यार्थ को अभिनय द्वारा अभिव्यक्त कर सहृदय
सामाजिक के मन में रस उत्पन्न किया जाय। इस तरह नाट्य को रसाग्रय मानने में उसका महत्व अधिक बढ़
जाता है। अभिनेताओं द्वारा राम-दुष्यन्तादि के अभिनय से सहृदय सामाजिकों में तादात्म्य प्रतीति तभी सम्भव
है, जब रसोद्रेक हो। वह वाक्य और अर्थ अर्थात् वस्तु और भाव के द्वारा ही सम्भव है।

आचार्य नन्दकिशोर ने अभिनयदर्पण (श्लोक १५) में नाट्य का लक्षण देते हुए लिखा है कि : 'विभी
षीराणिक एवं प्राचीन चरित पर आधारित ऐसी कथा के अभिनय (नटन) को नाट्य कहा जाता है, जो लोक
सम्पूजित हो' :

नाट्यं तन्नाटकं चैव पूज्यं पूर्वकथायुतम्।

इस लक्षण में एक विदोष बात सामने आयी है। उसमें कथावस्तु के उल्लेख के साथ ही लोकरुचि के
समावेश का भी विधान किया गया है। अभिनय में लोकरुचि को प्रमुखता इसलिए दी गयी है, क्योंकि उसका
सम्बन्ध लोक से ही बँधा हुआ है। इससे पूर्व आचार्य भरत ने भी (नाट्यशास्त्र—१।१।१९) कहा है कि सुख-
दुःखों से समन्वित लोक के स्वभाव को विभिन्न आंगिक अभिनयों द्वारा प्रदर्शित करना ही नाट्य है।

योऽयं स्वभावो लोकस्य सुख-दुःखसमन्वितः।

सोऽङ्गाग्रभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते॥

आचार्य भरत ने मत से प्रभावित आचार्य सागरनन्दी का भी यही अभिमत है कि सुख-दुःखों से उत्पन्न
लोक की अवस्थाओं को जब अभिनय द्वारा व्यक्त किया जाता है, शास्त्रविदों ने उसी को नाट्य नाम से अभिहित
किया है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

आचार्य नन्दिकेश्वर ने विधान किया है (अभिनयदर्पण—१२) कि : 'नाट्य और नृत्य का विशेष रूप से पर्वों और त्योहारों के समय आयोजन करना चाहिए' :

दृष्टव्ये नाट्यनृत्ये च पर्वकाले विशेषतः ।

नृत्त

अभिनय की दृष्टि से नाट्य के अनन्तर नृत्त का दूसरा स्थान है। आचार्य घनश्याम ने दशरूपक (१।१०) में लिखा है कि नृत्त साल और लय पर आश्रित होता है (नृत्तं साललयाभयम्)। नृत्त में साल और लय के अनुसृत्य हाय-वर्चों का संचालन मात्र होता है। उसमें गान विशेषण या अंग-संचालन तो होता है, किन्तु भावों का प्रदर्शन नहीं होता है। यही उसकी विशेष विधा है। इसी विधा को लक्ष्य करके आचार्य नन्दिकेश्वर ने (अभि०—१५) नृत्त का लक्षण देते हुए लिखा है 'जिस अभिनय में भावों का प्रदर्शन नहीं किया जाता, उसे नृत्त कहते हैं' ।

भावाभिनयहीन तु नृत्तमित्यभिधीयते ।

आचार्य नन्दिकेश्वर की उक्त परिभाषा आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र से प्रभावित है। आचार्य भरत ने नाट्य में अभिनय का संयोग स्वाभाविक माना है, क्योंकि वह अभिनय का एक भेद है। अभिनय के बिना नाट्य का कोई महत्व नहीं है, क्योंकि कर्म (वस्तु) और भाव (अर्थ) की व्यञ्जना के लिए अभिनय की आवश्यकता होती है। नाट्य में भी वाक्यार्थ को ही प्रमुखता दी गयी है। ऐसी स्थिति में आचार्य भरत के समक्ष ऋषियों ने यह जिज्ञासा प्रकट की (नाट्यशास्त्र—४।२६७) कि आचार्य को अभिव्यजित करने के लिए अभिनय की योजना तो उचित है, किन्तु नृत्त के प्रयोग की आवश्यकता क्या है? और साथ ही यह नृत्त क्या है और उसका स्वरूप तथा उसकी प्रकृति क्या है? स्पष्ट है कि नृत्त न तो गीतार्थ सम्बन्ध की दृष्टि से उपयोगी है और न ही उसके द्वारा गीतार्थ को अभिव्यजित किया जा सकता है। फिर उसके प्रयोग तथा प्रयोजन का औचित्य क्या है?

न गीतकार्यसम्बद्ध न चाप्यर्थस्य भावकम् ।

कस्मान्नृत्तं कृतं ह्येतद्वीतिष्वासागरितेषु च ॥

ऋषियों की इस जिज्ञासा का आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र (४।२६९-२७१) में समुक्तिपूर्वक समाधान किया। उन्होंने नृत्त की आवश्यकता एवं उपयोगिता के सम्बन्ध में पहला कारण तो यह बताया कि अभिनय के साथ उसका प्रयोग इसलिए आवश्यक है, क्योंकि वह शोभा का उत्कर्षक है। दूसरे में वह भगलकारी है और लोकजीवन की उसमें स्वाभाविक अभिरुचि होती है। तीसरे में विवाहोत्सव, पुत्रजन्म, घर के स्वयंवर पर में प्रवेश, आमोद प्रमोद, हर्ष-उल्लास और अम्युदय के अवसरों पर उसके प्रयोग का विधान है।

नाट्य विधान

आचार्य नन्दिवेङ्गवर ने भी (अभिनयदर्पण—श्लोक १३-१४) नृत्त-प्रयोग के विशेष अवसरों का विधान किया है। उन्होंने लिखा है कि : 'राज्याभिषेक, महोत्सव, यात्रापाल, तीर्थयात्रा, प्रियजनों के समागम, नगरप्रवेश, गृहप्रवेश, पुत्रजन्म और इसी प्रकार के अन्य कार्यों की शुभकामना एवं मांगव्य प्राप्ति के लिए नृत्त का आयोजन करना चाहिए' :

नृत्तं तत्र नरेन्द्राणामभिषेके महोत्सवे ।
यात्रायां देवयात्रायां विवाहे प्रियसङ्गमे ॥
नगराणामगाराणां प्रवेशे पुत्रजन्मनि ।
शुभाभिनि प्रयोषत्वयं माङ्गल्यं सर्वकर्मभिः ॥

इस प्रकार केवल ताल-लय के आधारित होने पर भी अभिनय में नृत्त की आवश्यकता मानी गयी। आचार्य भरत का भी कहना है (नाट्यशास्त्र—४२७१) कि : 'भूत समूह के द्वारा प्रतिक्षेपों (प्रचुर स्तुति में युक्त गीत विशेषों) से गीत का आरम्भ किया जाता है। ये गीत अभिनय के आरम्भ में विविध वाद्ययंत्रों के साथ सम्पन्न होते हैं। वाद्ययंत्रों के इन प्रतिक्षेपों के प्रयोग से गीत के अभिनय और नृत्त के विभाजन में सहायता ली जाती है। उनमें सम्यक् व्यवस्था देने के लिए ही उसका प्रयोग किया जाता है' ।

अतश्चैवं प्रतिक्षेपाद्भूतसङ्घः प्रवर्तितः ।
ये गीतकाव्ये घुञ्जन्ते सम्यङ् नृत्तविभागकाः ॥

इस प्रकार अभिनय कला में नाट्य के रहते हुए भी नृत्त की आवश्यकता अनुभव की गयी और सभी नाट्यकार्यों ने उसके महत्व को स्वीकार किया।

नृत्य

अभिनय का तीसरा भेद नृत्य है। उसकी निष्पत्ति नृन् घातु में हुई है। आचार्य धनंजय के इशारेपक (११९) में नृत्य की परिभाषा करते हुए लिखा गया है कि : 'नृत्य भावी पर आश्रित होता है' (भावार्थ नृत्यम्)। इसका यह आशय हुआ कि जिस अभिनय द्वारा किसी पदार्थ की अभिव्यक्ति से सहृदय सामाजिक के भावों को अभिव्यजित किया जाता है, उसे नृत्य कहते हैं।

अभिनयदर्पण (श्लोक १६) में ऐसे अभिनय को नृत्य कहा गया है, जिसमें रस, भाव और ध्वजना का प्रदर्शन हो। इस नृत्य का आयोजन सभा और राजदरबार में किया जाना चाहिए :

रसभावव्यञ्जनादियुक्तं नृत्यमितीर्यते ।
एतन्नृत्यं महाराजसभाया कल्पयेत् सदा ॥

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इस प्रकार नृत्य में रस, भाव और व्यञ्जना, तीनों का प्रदर्शन होता है। इस दृष्टि से नाट्य और नृत्त की अपेक्षा नृत्य का अभिनय में अधिक महत्व सिद्ध होता है। उसके प्रयोग के लिए नर्तक-नर्तकी को पर्याप्त अभ्यास और साधना की आवश्यकता है। नाट्य में रसों की अभिव्यक्ति पर विशेष बल दिया गया है। नृत्त में ताल-लय की संगति की प्रधानता है। किन्तु नृत्य में रस, भाव के साथ ही व्यञ्जना का भी प्रयोग किया जाता है। इस दृष्टि से नृत्य का अभिनय कला में विशेष स्थान है।

नृत्य के दो भेद—ताण्डव और लास्य—तथा उनके उपभेदों का वर्णन आगे यथास्थान किया गया है। नाट्य, नृत्त और नृत्य का विवेचन प्रस्तुत करने में उपरान्त उनके पारस्परिक अन्तर को जान लेना आवश्यक है।

नाट्य, नृत्त और नृत्य में अन्तर

शास्त्रीय दृष्टि से नाट्य, नृत्त और नृत्य की विधाओं एवं स्थितियों पर विचार किया जा चुका है। लक्षण ग्रन्थों में उनकी जो परिभाषाएँ दी गयी हैं, उनसे स्पष्ट है कि तीनों का अपना-अपना अलग महत्व है। उनके प्रयोजन और प्रयोग को दृष्टि में रख कर ही उनकी पारस्परिक भिन्नता स्पष्ट की गयी है।

नाट्य और नृत्य

नाट्य की अपेक्षा नृत्य कुछ भिन्न है। उनकी यह भिन्नता विषयवस्तु पर आधारित है। नाट्य रसाश्रित है और नृत्य भावाश्रित। अनुकरण प्रधान होते हुए भी नृत्य में भावों की ओर नाट्य में अवस्थाओं की प्रमुखता होती है। नृत्य में कथोपकथन की गौणता होती है, जब कि नाट्य में उसकी प्रमुखता रहती है। नृत्य में काव्य-सौष्ठव की ओर श्रवण-सुर्षच की अपेक्षा दृश्यात्मकता अधिक होती है। नृत्य नेत्र का विषय है, श्रवण का नहीं, किन्तु नाट्य में दोनों होते हैं। नृत्य का मुख्य विषय देखना है। उसमें आंगिक अभिनय की प्रमुखता होती है। भावाश्रित होने के कारण नृत्य में पदार्थ के अभिनय की प्रमुखता होती है, जब कि रसाश्रित होने के कारण नाट्य में वाक्याभिनय को श्रेष्ठ माना जाता है।

नाट्यशास्त्र, दशरूपक और अभिनयदर्पण आदि लक्षण ग्रन्थों के आधार पर नाट्य, नृत्त और नृत्य का पारस्परिक अन्तर स्पष्ट करते हुए डॉ० दशरथ जोषा ने लिखा है

नाट्य

- १ नाट्य की रूपक कहने का कारण यह है कि अभिनयकर्ता पर मूल कथा के व्यक्तियों का आरोप किया जाता है।
- २ नाट्य में नायक की धीरोदात्त अवस्थाओं और उनकी वेश-रचना आदि का अनुकरण प्रमुख होता है।
- ३ नाट्य में सात्विक अभिनय प्रमुख रूप से विद्यमान होता है।

नाट्य विधान

४ नाट्य में वाक्यार्थ का अभिनय होता है।

५ नाट्य रसाश्रित होता है।

नृत्य

१ नृत्य में भावा का अनुकरण प्रधान होता है।

२ उसमें आश्रित अभिनय पर बल दिया जाता है।

३ उसमें पदार्थ का अभिनय होता है।

नृत्य और नृत्त

नृत्य और नृत्त को प्रायः एक ही समझा जाता है, किन्तु दोनों में पर्याप्त भिन्नता है। नृत्य अभिनय प्रधान होता है, जब कि नृत्त में अभिनय की अपेक्षा नहीं होती है। नृत्य भावा पर आश्रित होता है और नृत्त ताल-लय पर। दोनों में अन्तर को डॉ० ओषा के मतानुसार अविन स्पष्ट रूप में इस प्रकार समझा जा सकता है

१ नृत्त में अंग विशेषण केवल ताल और लय के सहारे होता है, किन्तु नृत्य में वह भावा पर अवलम्बित होता है।

२ नृत्त में किसी विषय का अभिनय नहीं होता है, किन्तु नृत्य में पदार्थ का अभिनय आवश्यक होता है।

३ नृत्त केवल सौन्दर्य विषेयक होता है, किन्तु नृत्य भावाभिनय में सहायक होता है।

४ नृत्त स्थानीय होता है, किन्तु नृत्य सार्वभौमिक।

ताण्डव और लास्य

नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में नृत्त के दो भेद बताये गये हैं ताण्डव और लास्य। भगवान् नटराज द्वारा आविष्कृत और महामुनि तण्डु द्वारा प्रवर्तित पुराणा का उद्धृत नृत्त ताण्डव नाम से कहा गया है। भगवती पार्वती द्वारा आविष्कृत और ब्रह्म-वर्णिताओं द्वारा प्रवर्तित मुकुन्दार एवं विलसमुकुन्द नृत्त का लास्य नाम से कहा गया है। ताण्डव नृत्त के अधिष्ठाता स्वयं भगवान् शंकर और लास्य नृत्त की अधिष्ठाता भगवती पार्वती हैं। ताण्डव पुराणा का और लास्य महिलाओं का नृत्त है।

ताण्डव नृत्त

नटराज के ताण्डव नृत्त की उत्पत्ति के सम्बन्ध में आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र (४२५४-२५६) में बताया गया है कि दक्ष प्रजापति के यज्ञ का विध्वंस करने के उपरान्त उसी सान्ध्यवेला में नटराज शंकर ने निविध रचना, अगहारो तथा पिण्डीबन्धा सहित ताण्डव नृत्त किया और भगवती पार्वती ने लास्य नृत्त

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

की योजना कर उसमें भगवान् शंकर का साथ दिया। इस नृत्य में मृदंग, भेरी, पटह, भाण्ड, डिण्डिम (ढोल), गोमुख, पणव और दुर्दर आदि वाद्ययंत्रों का प्रयोग किया गया था। वह ताल और लय पर आधारित था।

इस प्रकार अगहार, रेचक और पिण्डीवन्द्यो के संयोग से भगवान् शंकर ने जिस नृत्य की सृष्टि की उसे विधि-विधान पूर्वक तण्डु मुनि को सिखाया। तण्डु मुनि ने उस नृत्य में गान तथा वाद्ययंत्रों का संयोग कर उसे ताण्डव नृत्य के नाम से प्रचलित किया।

सृष्ट्वा भगवता दत्तास्तण्डवे मुनये तथा ॥

×

×

×

नृत्तप्रयोगः सृष्टो यः सः ताण्डव इति स्मृतः ॥

नाट्यशास्त्र की उत्पत्ति और उसकी परम्परा के सम्बन्ध में आचार्य नन्दिकेश्वर ने अभिनयदर्पण (श्लोक ५) के आरम्भ में लिखा है कि पितामह ब्रह्मा ने नाट्यवेद की सृष्टि कर उसे अभिनय के लिए आचार्य भरत को दिया। आचार्य भरत ने उस नाट्यवेद में गन्धर्वों और अप्सराओं को दीक्षित कर उन्हें भगवान् शंकर के सामने अभिनीत किया। उस अभिनय में भगवान् शंकर को कुछ द्रोप दिखायी दिये। उन्होंने अपने मुख्य गण तण्डु को आदेश दिया कि वह भरत द्वारा प्रस्तुत अभिनय के उद्धत प्रयोगों का परिमार्जन करे। इस प्रकार भगवान् शंकर के गण तण्डु द्वारा भरत को उपदिष्ट नाट्यवेद को मुनिजनों ने मानवी सृष्टि में ताण्डव नाम से प्रचलित किया :

बुद्ध्याय ताण्डवं तण्डोर्मर्त्येभ्यो मुनयोऽबदन् ।

इस प्रकार आचार्य नन्दिकेश्वर के मतानुसार भगवान् शंकर के गण महामुनि तण्डु द्वारा प्रवर्तित होने के कारण इस नृत्य का ताण्डव नामकरण हुआ। ताण्डव नृत्य के सम्बन्ध में आचार्य भरत का निर्देश है कि उसका प्रयोग प्रायः देवताओं की पूजा-अर्चना के अवसर पर करना चाहिए, इसके अतिरिक्त शृंगार रस के सुकुमार भावों की अवतारणा में भी उसका प्रयोग किया जा सकता है। इस प्रकार के रागात्मक या नृत्तात्मक प्रबन्धों की रचना संस्कृत में की गयी है।

नाट्यशास्त्र में ताण्डव नृत्य की प्रयोग विधियों का विधान करते हुए आचार्य भरत ने आगे लिखा है कि उसमें वर्धमानक ताल का समावेश होता है, जो कि कलाओं, वर्णों और लयों पर आधारित होता है। उसमें स्वर, ताल, लय और करणों के अनुसार वाद्ययंत्रों की योजना करते हुए अर्थ-व्यञ्जना के लिए गान-विक्षेप (अंग-संचालन) किया जाता है।

नाट्य विधान

किसी गीत के पद भाग (अंगवस्तु) की समाप्ति पर उसकी भावामित्र्यज्जि के लिए शृंगार रग के अन्तर्गत पति-पत्नी के प्रेम-व्यापारों के प्रदर्शन के लिए और वमन आदि ऋतुआ तथा चन्द्रोदय आदि अवसरो पर जब नायिका अपने प्रियजन की निकटता प्राप्त करती है, ऐसी अवस्था में भी ताण्डव नृत्य का प्रयोग किया जाता है। आचार्य भरत का विधान है कि (नाट्यशास्त्र—४।३२४) ताण्डवनृत्य में सूची चारी का प्रयोग भाण्ड वाद्य के साथ करना चाहिए।

संयुक्त सूची प्रयोक्तव्या भाण्डेन सह ताण्डवे।

ताण्डव नृत्य के भेद

नटराज के ताण्डव नृत्य के अनेक भेद बताये गये हैं, जैम भरत ताण्डव, गौरी ताण्डव, उमा ताण्डव और साध्य ताण्डव आदि। नटराज के इन ताण्डव नृत्य भेदों में सृष्टि-सम्बन्धी पाँच प्रतियाओं का निरूपण किया गया है, जिनके नाम हैं सृष्टि, स्थिति, रूप, तिरोभाव और अनुग्रह (मोक्ष)।

शास्त्रीय ग्रन्थों में नटराज शब्द के चार रूप बताये गये हैं। उनके नाम हैं सहार मूर्ति (ध्वसा मर रूप), दक्षिणा मूर्ति (शुभ रूप), अनुग्रह मूर्ति (वरप्रदायक रूप) और नृत्य मूर्ति (सर्गनात्मक रूप)। उनका नृत्य मूर्ति रूप की १०८ मुद्राएँ बतायी गयी हैं। मन्दिरा, कलामण्डपा और सप्रहालया में भगवान् नटराज की इन नृत्य मूर्तियों के अनेकविध रूप देखे जा सकते हैं। इन नृत्य मूर्तियों पर आगे यथास्थान विस्तार स लिखा गया है।

लास्य नृत्य

लोक में अभिनय की सृष्टि करते समय भगवती पार्वती ने जिस विलासयुक्त मुकुमार नृत्य का सृजन किया था, उसी को लास्य के नाम से कहा गया। नाट्यशास्त्र और अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में लास्य के सम्बन्ध में विवेचन देखने की मिलता है। नाट्यशास्त्र में लास्य के दस भेदों का निरूपण किया गया है, जिनके नाम इस प्रकार हैं।

- १ गेयपद बैठे हुए व्यक्ति द्वारा वीणा आदि वादन के साथ गाया जाने वाला नृत्य।
- २ स्थित पाठ्य कामपीडित स्त्री द्वारा आसनस्थ मुद्रा में किया जाने वाला प्राकृत पाठ।
- ३ पुष्प गण्डिका संस्कृत पाठ के साथ विभिन्न छन्दा के प्रयोग द्वारा स्त्री-पुरुषों की पारस्परिक चेष्टाओं का अभिव्यञ्जन।
- ४ आसित वाद्य के बिना किसी शोकाभिभूत स्त्री द्वारा स्टे-स्टे किया गया पाठ।
- ५ प्रच्छेदक अपने प्रेमी की प्राप्ति के लिए अनुत्पन्न कामिनी द्वारा वीणावादन के साथ किया जाने वाला गान।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

६. सैन्धव : उस स्त्री की संपत्ति में गाया जाने वाला गीत, जिसका प्रेमी सकेत-क्रिया से अनभिज्ञ है।
७. निगूढ़क : स्त्री बेपधारी पुरुष द्वारा किया जाने वाला नृत्य।
८. द्विगूढ़क : रसभावपूर्ण, सम्वादात्मक चौरस गीत।
९. उत्तमोत्तक : क्षुब्ध प्रेम की कटुता से युक्त गान।
१०. अवतप्रयुक्त : वह सम्भाषण (उक्ति-प्रत्युक्ति) जिसमें प्रेम-पात्र को अलीकवत् प्रतीत होने वाला उपालम्भ दिया जाय।



कला और समष्टि चेतना

मनुष्य में सौन्दर्योपासना की प्रवृत्ति अनादि है। सौन्दर्य-जिज्ञासा की इस प्रवृत्ति ने ही सम्पना और सत्कृति को जन्म दिया। मानव-सम्पत्ता और सम्कृति के विकास में कला का सर्वाधिक योगदान रहा है। यही कारण है कि विभिन्न देशों के इतिहास की सर्वांगीण जानकारी प्राप्त करने के लिए सम्पना और सम्कृति की जननी कला के इतिहास की जानकारी आवश्यक बतायी गयी है।

भारतीय जीवन में कला को सत्य, शास्त्र, नित्य और अनादि माना गया है। उसकी आराधना लोकमगल और परमार्थ, दोनों के लिए की गयी है। कला एक कृति है, कलाकार की अभिव्यक्ति। यह सृष्टि उन परम सत्तावान् कलाकार की कृति या अभिव्यक्ति है। इसी भाव को लक्ष्य करके छान्दोग्य उपनिषद् (४।८।३) में लिखा गया है कि उम आयनवान् कलापुरुष परमेश्वर का प्राण कला है, चक्षु कला है, श्रोत्र कला है और मन भी कला है। यह सृष्टिकला त्रिविध रूपा है। उसके प्रतीक हैं सत्यम्, शिवम् और सुन्दरम्।

वेदान्त दर्शन में ब्रह्म को आनन्दमय और उसकी अभिव्यक्ति (सृष्टि) को भी आनन्दमयी कहा गया है। उसकी यह आनन्दमयी सत्ता सोलह कलाओं द्वारा उद्भासित है। पृथ्वी, अन्तरिक्ष, द्युलोक, समुद्र, अग्नि, सूर्य और विद्युत् आदि उसके कला-अंश हैं। कलामय होने के कारण ही कलाकार अल्प में रूप की उपासना और साधक निर्गुण में सगुण का आधान करता है। निराकार को साकार में रूपायित करने के लिए कलाकार ने इन्हीं प्रतिमानी का आश्रय लेकर अपने लक्ष्य को पूरा किया। यह लक्ष्य या परमानन्द की प्राप्ति। कला इसी परमानन्द-प्राप्ति का साधन है। भोग में पर्यवसित होने वाली कला वस्तुतः कला नहीं है, जिसमें परमानन्द की प्राप्ति हो, वही श्रेष्ठ कला है।

विश्रान्तिर्यस्य सम्भोगे सा कला न कला परा।

सोपते परमानन्दे ययात्मा सा परा कला॥

भारतीय कलाकार ने कला को कला के लिए न मान कर जीवन के साथ उसका सम्बन्ध स्थापित किया। इस प्रकार जीवन के लिए कला की उपयोगिता बढ़ी। उसने नैतिक, सामाजिक और धार्मिक आदर्शों को रूपायित किया। इन आदर्शों के रूप में कला की भावधारा व्यक्ति-व्यक्ति के अन्तस् का विषय

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

बनी। लोच-चेतना को उत्प्रेरित कर एवं ओर उमने परम्परागत मर्यादा की रक्षा की और दूसरी ओर नयी मान्यताओं को स्थापित कर जीवन को नयी दिशाएँ प्रदान की।

भारतीय कला के उदय और उन्नयन का इतिहास बहुत प्राचीन एवं वृहत् है। कला के सभी रूपों ने दर्शन हमें वैदिक ऋचाओं में होते हैं। उन सासात्कृतधर्मा ऋषियों ने कला को इस विराट् ब्रह्माण्ड की अन्तश्चेतना के रूप में देखा और लोक-सामान्य को उसकी अनुभूति का मार्ग बताया। सरल, भावुक और प्रकृति के अनुरागी वैदिक युगीन लोक-जीवन में कलाप्रेम के अनेक उदाहरण वैदिक ऋचाओं में देखने को मिलते हैं। नृत्य, गीत, वाद्य, कविता, नाटक, कहानी, जीड़ाएँ और विविध मनोरंजन की सामग्री संहिताओं में बिल्लरी हुई है, जो तत्कालीन समाज की कलाभिरुचि की सूचक है।

वैदिक युग वस्तुतः धर्म, कला और साहित्य का सगम था। धर्माचरण उस युग का जीवन था, साहित्य चिन्तन प्रकृत व्यसन और कला उसके मुसष्टत जीवन की अपरिहार्य सगिनी। कला के प्रति स्वाभाविक अभिरुचि तत्कालीन समाज के सौन्दर्य प्रेम की चेतक थी। आगे चल कर शिशुनाग, मौर्य और गुप्त युगों के समय कला की जो महान् समृद्धि देखने को मिलती है, उसकी प्रेरणा और प्रोत्साहन का आधार यही युग रहा है। इन प्राचीन राजकुलों के पोषण-सरक्षण में कला की यह परम्परा निरन्तर उन्नत होकर आगे बढ़ती गयी।

राजकुलों द्वारा सरक्षित और समाज द्वारा समादृत यह कला-यात्री साहित्य की भी प्रेरणा का केन्द्र बनी और धर्म के क्षेत्र में भी उसका प्रभाव परिलक्षित हुआ। रामायण, महाभारत और परवर्ती पुराण ग्रन्थों में एवं तत्कालीन जन-जीवन में कला का आदर-सम्मान तथा प्रचार-प्रसार निरन्तर अज्ञात गया। वैष्णव, जैन और बौद्ध धर्मों के साहित्य में उसको व्यापक रूप में स्थान मिला और धार्मिक पन्थों का प्रतीक बन कर द्वीपान्तरो में उसका प्रचार-प्रसार हुआ। इस प्रकार धर्म और साहित्य, दोनों को उसने प्रभावित किया।

साहित्य और समाज में कला के व्यापक अनुराग के कारण जहाँ उसका क्षेत्र निरन्तर बढ़ता गया, वहीं उसमें कुछ विचार और सस्तेपन का भी समावेश होने लगा। मध्ययुगीन भारत में एवं ओर जहाँ कला पर स्वतन्त्र लक्षण ग्रन्थों की रचना होकर उसका शास्त्रीय विवेचन हुआ, वहीं दूसरी ओर चमत्कार, चतुर्पद एवं अनूठे ढंग पर कही गयी अत्येक बात को कला नाम दिया जाने लगा। कलारमिज जिस ग्रन्थकार को जो भी बात विनिष्ट या अनहोनी प्रतीत हुई, उसी को उसने अपनी मूची में टोक दिया। कल्परत्न व्याकरण, छन्द, ज्योतिष, न्याय, आयुर्वेद, राजनीति, वाय्य, नाटक, आख्यायिका, आम्बान और समस्यापूति एवं प्रहेलिका से लेकर उच्छ्रान्त, बूदना, रगसाजी, सेज बिछाना, तलवार चलाता, घुड़गदारी करना, यहाँ तक कि बटेर लहाना, तोना-मैना पकाना तथा जुआ खेलना आदि अग्न्यान्व विषयों को कला के अन्तर्गत परिगणित किया जाने लगा। इन कलाविषयों को देख कर वस्तुतः यह कहना बर्जित है कि कला के समित उम समाम्र ने ऐसे जिस विषय को अज्ञात रखा, जितने कला के अन्तर्गत न माना हो।

नाट्य परम्परा

कला के प्रति मध्ययुगीन साहित्य और समाज में इस धारणा के दो कारण हो सकते हैं। पहला कारण तो यह कि तत्कालीन साहित्य-निर्माताओं और समाज ने कला को इतने व्यापक अर्थ में ग्रहण किया कि उसके अन्तर्गत सभी विद्याएँ एवं शास्त्र परिगणित कर दिये गये। दूसरा कारण यह प्रतीत होता है कि कला को इतने मस्ते रूप में ग्रहण किया गया कि उसका अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व ही न रह जाय। पौसल, चतुराई और वाग्जाल मात्र उसका ध्येय माना गया।

कला की यह स्थिति भी अपने निर्माताओं के साथ ही समाप्त हो गयी। जो स्थायी है सार्वजनीन, सार्वकालिक और अविनश्यक है, वह तब भी था और अब भी है। साहित्य की भाँति कला पर भी युगों की छाप हो सकती है, किन्तु उसकी गति कहीं पर अवरुद्ध हो गयी हो, ऐसा देखने को नहीं मिलता है। कला की यह अविरत धारा सर्वत्र, सभी युगों एवं परिस्थितियों में लोचनेतना को प्रभावित करती रही और उसकी भावनाओं तथा आस्थाओं का प्रतीक बन कर सदा उसी में सम्मिलित बनाये रही। उसने व्यक्ति के लिए, समाज के लिए और विश्व-मानवता के लिए ऐसा विनाश मंच तैयार किया, जिसके सत्य, शिव और सुन्दर तीन स्तम्भ हैं। इस धरातल पर, इस मंच पर पहुँच कर कोई भी कलाकार सभी प्रकार के व्यामोहों में मग्न होकर जिस कलाकृति का निर्माण करता है, उसका अत्यन्त अल्पकालिक एवं सार्वजनीन महत्त्व होता है। इसी व्यष्टि-रचना में समष्टि-चेतना के दर्शन होने लगते हैं। कला के निर्माण और कलाकार की साधना का यही प्रमुख लक्ष्य रहा है।



प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक कला मण्डपों में अभिनयकला

साहित्य के क्षेत्र में अभिनयकला की जो व्यापकता और लोकप्रियता रही है, कला के क्षेत्र में भी उसके प्रभाव एवं प्रचार-प्रसार का स्वरूप बहुत विस्तृत रहा है। भारतीय साहित्यकारों और कलाकारों ने अपनी कृतियों में समान रूप से उसके अस्तित्व को स्वीकार किया। अभिनयकला का यह अस्तित्व हमें प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक, दोनों युगों की सामग्री में देखने की मिलता है। भारत के एक कोने से दूसरे कोने तक फैले हुए कला-मण्डपों, मन्दिरों, मूर्तियों और चित्रों में सर्वत्र उसके व्यापक प्रभाव के दर्शन होते हैं। इसके अतिरिक्त मित्रको, अभिलेखों और प्रशस्तियों में भी उसके अस्तित्व के बीज बिखरे हुए हैं। अभिनयकला की यह पुरातन एवं व्यापक याती अतीत भारत की कला-समृद्धि का गौरवशाली इतिहास प्रस्तुत करती है।

प्रागैतिहासिक अवशेष

कला की कहानी मानव जीवन के इतिहास के साथ ही आरम्भ हुई। मनुष्य की उदय के साथ ही उसका भी उदय हुआ और जैसे-जैसे मनुष्य ने अपना विकास किया, वैसे-वैसे कला का क्षेत्र भी बढ़ा। मनुष्य ने धीरे धीरे सम्यक्ता के क्षेत्र में जो प्रगति की, कला के ये अवशेष उसी के साक्षी हैं। बन्तुन कला के विकास की यह कहानी प्रकारान्तर से मनुष्य के विकास की कहानी है।

प्रागैतिहासिक युग की गुफाओं और चट्टानों में उत्खनित जो कला-सामग्री पुरातत्त्वज्ञ विद्वानों को प्राप्त हुई है, उसका परीक्षण करके अमूर्त रूप से यह प्रमाणित हो चुका है कि ललित कलाओं में मनुष्य की आरम्भ से ही अभिरुचि थी। यह उपलब्ध सामग्री अनेक स्थानों में बड़ी हफों में प्राप्त हुई है। उनको देख कर यह ज्ञात होता है कि तत्कालीन जन-जीवन बड़ा कलाप्रेमी, उल्लासप्रिय और रसिक था।

भारत में अब तक जितने भी प्रागैतिहासिक स्थानों का उत्खनन हुआ है, उनमें मोहनजोदरो और हड़प्पा का नाम प्रमुख है। इन दोनों प्रागैतिहासिक महत्व के स्थानों में अनेक प्रकार की सामग्री प्राप्त हुई है। इन सामग्री की समीक्षा करने पर विद्वानों ने तत्कालीन सभ्यता और मनुष्य की बढ़त-नी बातों का पता लगाया है। इन सामग्री में जो कला-वस्तुएँ प्राप्त हुई हैं, उनमें मूर्तियाँ और चित्रों की कुछ मूर्तियाँ भी सम्मिलित हैं। इन वास्तव्य-मूर्तियों में एक मूर्ति ऐसी है, जिसमें नृत्य करती तन्वगी युवती अंकित है। इस

तन्वगी नर्तकी की समीक्षा करने वाले विद्वानों ने यह सिद्ध किया है कि प्रागैतिहासिक मानव लिंग कलाओं के प्रति बड़ा अनुराग था और नृत्यकला के क्षेत्र में उसकी अभिवृद्धि बड़ी परिपक्व हो चुकी थी।

मोहनजोदारो की यह नृत्यांगना भारतीय कला-इतिहास की प्रथम मूर्त्यवान् उपलब्धि है, जो कि सम्प्रति नयी दिल्ली के राष्ट्रीय संग्रहालय में रखी हुई है। गले में हनुली और बाँधे हाथ की कलाई पर बाजुओं तथा चूड़ियाँ पहने यह अनावृत नर्तकी अपनी कमर पर एक हाथ टिकाये ऐसी मुद्रा में खड़ी है, मानो अभी थिरक उठेगी। इस कला कृति के आंगिक अनुपात में मले ही सारतम्य न हों, किन्तु उनमें एक ऐसी लय, गति एवं भंगिमा है, जो दर्शक को बरजस आकर्षित करती है।

इसी प्रकार लोथल (सूरत के निकट), मिर्जापुर, पटना, काठियावाड़, उदयगिरि और महाजलीपुरम् आदि प्रागैतिहासिक महत्व के केन्द्रों से उत्खनन में प्राप्त कला-सामग्री का नाम उल्लेखनीय है। इस सामग्री में जो कला-वस्तुएँ उपलब्ध हुई हैं, उनमें नाट्य एवं अभिनय से सम्बद्ध वस्तुओं का भी समावेश है। उनको देख कर सहज ही यह जानने को मिलता है कि भारत में नृत्यकला के प्रति बहुत पहले गहन अभिरुचि थी। उपलब्ध नृत्य मुद्राओं को देख कर ऐसा प्रतीत होता है कि किसी विशेष व्यावहारिक प्रयोजन के लिए भी उनका उपयोग होता था। यह इसलिए भी युक्ति-संगत जान पड़ता है कि नृत्य-संकेतों द्वारा भाव एवं आशय के प्रकाशन की यही प्रवृत्ति उन निम्न नृत्यों में भी प्रदर्शित है, जो आदिम मानव सम्प्रदाय के परिचायक हैं।

आंगिक संकेतों द्वारा भावाभिव्यञ्जन की यह प्रवृत्ति नृत्य मुद्राओं के अतिरिक्त चित्रकला में भी देखने को मिलती है। अभिनय मुद्राएँ, जो सापेक्षिक भाव-भूमि पर आधारित हैं, परम्परा से प्रयुक्त मनुष्य के भावाभिव्यञ्जन के प्रमुख साधना के रूप में उपयोग में लायी जानी रहीं हैं।

नृत्य-संगीत के पुराकालीन अस्तित्व के सूचक उपकरण समय-समय पर विभिन्न पुगन्धव खोजों में प्राप्त होते रहे हैं। पाटलिपुत्र, तक्षशिला से प्राप्त सामग्री में, कौसाम्बी के भग्नावशेषों में और कला-संग्रहालयों में सुरक्षित सामग्री में इस प्रकार के अनेक प्रमाण सुरक्षित हैं। यह सामग्री इतनी प्रचुर और प्रामाणिक है कि उससे आधार पर कला-इतिहास की विरूपित कटिया को अवबद्ध रूप में प्रयित किया जा सकता है।

ऐतिहासिक

प्रागैतिहासिक युग की कलाभिरुचि के परिचायक जो प्रमाण उपलब्ध हैं, यद्यपि वे पर्याप्त नहीं हैं, फिर भी उनके आधार पर यह अनुमान लगाया जा सकता है कि कला इस देश के जन-जीवन का अन्तर्गत अंग थी। इस कला यात्री का विवक्षित, परिष्कृत एवं उन्नत रूप हमें ऐतिहासिक युग की उपलब्ध सामग्री में देखने को मिलता है। इस सन्दर्भ में पहले उस सामग्री का उल्लेख किया जा रहा है, जो बरत-मण्डित गुफाओं, अभिलेखों और सिक्कों में सुरक्षित है।

प्राचीन भारत में नृत्यकला के अस्तित्व एवं प्रचार प्रसार की परिचायिका सामग्री में नाट्यशालाओं का नाम प्रमुख है। ससृष्ट साहित्य के अनेक ग्रन्थों में इन नाट्यशालाओं के रूप, प्रकार और प्रमाण आदि के सम्बन्ध में पर्याप्त उल्लेख देखने को मिलते हैं। साहित्य में सुरक्षित इस सामग्री का यथास्थान विस्तार

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

से विवेचन किया गया है। दूसरे प्रकार के साधन वे कला-मण्डप हैं, जो कि देश के विभिन्न छोरों में वर्तमान हैं और जिनमें प्राचीन भारत की कला-समृद्धि का इतिहास जीवित है। इस प्रकार के जो कला मण्डप अब तक सुरक्षित रह पाये हैं, उन पर उल्कीर्णित अभिलेखों, उन पर अंकित चित्रों और अभिनय के लिए बनायी गयी नाट्यशालाओं को देख कर यह ज्ञात होता है कि भारत में नृत्यकला की अपनी उन्नत परम्परा थी।

इस प्रकार के कला मण्डपों में सीताबेंगा और जोगीमारा की गुफाओं का नाम प्रमुख है। इन गुफाओं में उपलब्ध अभिलेखों के आधार पर यह निश्चित हो चुका है कि उनका निर्माण ३०० ई० पूर्व या इसके आस-पास हुआ था। ये गुफाएँ सरगुजा रियासत की पहाड़ियों पर बनी हैं। इन गुफाओं में जो शिलावेष्टम बना हुआ है, उसको देख कर विद्वानों की धारणा है कि वह प्रेसागार था।

सीताबेंगा और जोगीमारा के अतिरिक्त कटक (उड़ीसा) के समीप उदयगिरि या खण्डगिरि की गुफाओं का निर्माण बाल २०० ई० पूर्व माना जाता है। वहाँ की हाथीगुम्फा या रानीगुम्फा के प्रकोष्ठ में बने एक भित्तिचित्र में नृत्य-संगीत-रत स्त्री का सुन्दर चित्र बना हुआ है। इस चित्र में सयुत हस्त मुद्रा की मार्दवता दर्शनीय है। खारवेल की हाथीगुम्फा प्रजाप्ति में राज्य तिलक के तीसरे वर्ष जनता द्वारा नृत्य-संगीत और बाघ के साथ बृहद् उत्सव मनाये जाने का उल्लेख किया गया है (तृतीय बसे गधव वेदबुधो दप नत गीत बावित सदसनाहि उत्सव समान कारापनाहि च क्रीडापयति)।

दक्षिण भारत में अमरावती (२री श० ई०) की प्रसिद्ध कला-कृतियों में नृत्य-बाद्य-रत अप्सराओं का अवन दर्शनीय है। बोधिसत्त्व के समक्ष तुषिप्त स्वर्ग में अप्सराएँ नृत्य करती हुई दिखायी गयी हैं, जो बोधिसत्त्व को ससार में अवतरित होने के लिए प्रार्थना कर रही हैं।

इसी प्रकार अजन्ता, वाप, सित्तनवासल, एलोरा, एलीकंटा और वादामी आदि की गुफाओं में बने चित्र तथा मूर्तियों में अभिनयकला की समृद्धि देखने को मिलती है। उनमें नृत्य करती स्त्रियाँ विभिन्न मुद्राएँ धारण किये हुए हैं। ये मुद्राएँ शास्त्रीय दृष्टि से बनायी गयी हैं।

नृत्य और संगीत के अधिष्ठाता गन्धर्वों और अप्सराओं का भारतीय साहित्य में व्यापक रूप से उल्लेख देखने को मिलता है। साहित्य में उनमें जो सम्बन्ध उतारे गये हैं, कलाकारों ने उनको मूर्तियों और चित्रों में रूपायित किया है। अजन्ता की चित्रावली में नृत्य संगीत-रत राक्षस, किन्नर, नाग, यक्ष, गन्धर्व और अप्सराओं का सजीव चित्रण देखने को मिलता है। अभय, वरद और वितर्क की विभिन्न मुद्राओं में अवित भगवान् बुद्ध बला-विज्ञानियों के आकर्षण वेन्द्र रहे हैं।

भक्तियों, विचारों और विषयवस्तु की अभिव्यक्ति के लिए अजन्ता की चित्रावली में विद्वत् उपादानों का आश्रय लिया गया है, उनमें हस्तमुद्राओं का विशेष महत्व है। मूल की भूमिमाएँ और तैलों के बटाएँ, हस्तमुद्राओं में अभिप्रायों को अधिक प्रभावोत्पादक बनाने में सफल मिष्ट हुए हैं। हस्तमुद्राओं की प्रदर्शित करने में कलाकार की सामग्रीय दृष्टि रही है। नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण के विनियोगों को अजन्ता की चित्रावली में बड़े बौगल एवं सजगता से दर्शाया गया है। उनमें गति, स्थिरता और अद्भुत आकर्षण है।

दक्षिण में तजोर के निबट वनी सित्तनवासल की प्रसिद्ध गुफाओं का निर्माण महेन्द्र वर्मा प्रथम (६२५ ई०) के राज्यकाल में हुआ था। राजा महेन्द्र वर्मा कवियों और कलाकारों के बड़े आश्रयदाता रहे हैं। सित्तनवासल के गुफा चित्रों में दिव्य नायिका विद्यावरियों को मेघों के बीच नृत्य करने हुए चित्रित किया गया है। ये चित्र कलाकारों की अमिनय रुचि और लोकप्रियता के परिचायक हैं। इसी प्रकार मेघों के बीच उड़ते हुए एवं नृत्य करते गन्धर्वों तथा अप्सराओं का चित्रण एलोरा की कला में भी देखने को मिलता है, जिनका निर्माण ८वीं से १०वीं सताब्दी ई० के बीच हुआ।

चित्रकला और मूर्तिकला में गन्धर्वों तथा अप्सराओं को प्रायः उड़ते हुए दिखाया गया है। दन्तनामा से उनकी भिन्नता दर्शित करने के लिए उन्हें देवताओं के पार्श्व में खड़ा किया गया है। बाघ की गुफाओं में भी इस प्रकार की अप्सराओं-देवताओं का चित्रण हुआ है। सौंदर्य-प्रसाधनों से अलङ्कृत होकर नर्तक-नर्तकियाँ सामूहिक रूप में नृत्य करते हुए दिखाये गये हैं। शास्त्रीय दृष्टि से इस प्रकार के गोलाकार नृत्य को हल्लीस नाम से कहा गया है।

सामान्यतः देस के विभिन्न अवला में और विशेष रूप से दक्षिण के मन्दिरा में देवमूर्तियाँ के सम्मुख नृत्य करती हुई देवदामियों का अवन देखने को मिलता है। ये देवदासियाँ एरनिष्ठ आराधिका थीं और भक्ति भाव में तल्लीन एवं विभोर होकर अपने आराध्य के सामने अपना सब कुछ निछावर कर देती थीं। आज भी मन्दिरा की सेविनाओं के रूप में देवदासी प्रथा प्रचलित है, किन्तु अब उनकी वह स्थिति नहीं रह गयी है। पुराणा में जिन देव लोच की नृत्यागनाओं (अप्सराओं) का उल्लेख हुआ है, उन्हीं की परम्परा में देवदासी प्रथा का प्रचलन हुआ।

ऐतिहासिक सामग्री में अमिनयकला के प्राचीन अस्तित्व को सूचित करने में सिक्का और अभिलेखा का महत्त्वपूर्ण स्थान है। प्राचीन शासकों और युगों में अमिनयकला की लोकप्रियता की सूचक यह सामग्री प्रचुर रूप में उपलब्ध है। मौर्य युग से हम इस प्रकार की सामग्री को उद्धृत कर सकते हैं।

सम्राट् अशोक (२७७-२३६ ई० पूर्व) के अभिलेखा में उस समाज की निम्ना की गयी है, जो नृत्य-संगीत पूर्ण वैभवशाली जीवन व्यतीत करता हो (न च समानो कृतव्यो, धटुक हि दोस समानन्निह)। मौर्य युग और उसके बाद के जो कलात्मक उदाहरण देखने को मिलते हैं, उनसे ज्ञात होता है कि जनता संगीत-नृत्य के प्रति अभिरुचि रखती थी, किन्तु राजा के भय में उसको प्रकट करने में असमर्थ थी। भरहुत (२०० ई० पूर्व) के स्तम्भ पर उत्कीर्णित नृत्य-संगीत रत अप्सराएँ इसका प्रमाण हैं। भरहुत वेदिना पर अंकित नृत्य करती और बाघ बजाती अप्सराओं की मनोरम छविवाँ उस युग की अभिनयप्रियता के पुष्ट उदाहरण हैं।

यत्र के प्रति सम्राट् अशोक का जो दृष्टिकोण था, बाद के शासक उससे सहमत नहीं रहे। इसलिए उन्होंने नृत्य, संगीत, मूर्ति और चित्र आदि कलाओं को प्रथम दिया। भरहुत वेदिना के अतिरिक्त दक्षिण भारत की अमरावती (२री० श० ई०) कला के उत्कीर्णन और उसके बाद गुप्त युग के अभिलेखा-मित्रा में परजनी गाणवा की कलाप्रियता के प्रचुर उदाहरण देखने को मिलते हैं।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

महाराज समुद्रगुप्त (३३५-३७५ ई०) की प्रयाग प्रशस्ति से उनकी संगीतप्रियता का पता चलता है। घोषावादन में इन्हें मुनिश्रेष्ठ नारद तथा तुम्बुरु से भी दक्ष बताया गया है (गन्धर्वललितेन्द्रजित् त्रिदशपति-गुरु-सुम्बुरु-नारदादेः)। इसकी पुष्टि उन सिक्को से होती है, जिन पर वीणा की छवि के साथ उनका नाम भी खुदा हुआ है। उनमें एक सिक्के पर उनके पुत्र चन्द्रगुप्त द्वितीय (३७५-४१४ ई०) को मिहिरान पर बैठ कर नाटक देखते हुए अंकित किया गया है। इन अंकनों से स्पष्ट रूप से यह जानने को मिलता है कि महाराज समुद्रगुप्त और महाराज चन्द्रगुप्त द्वितीय को संगीत नाट्य कलाओं के प्रति अतिशय अनुराग था और वे उसके सवर्धन, पोषण एवं प्रचार-प्रसार के लिए सचेष्ट रहे।

प्राचीन भारत के बलात्मक विनोदों के सन्दर्भ में अभिलेख-सामग्री के द्वारा इस आशय के पुष्ट प्रमाण उपलब्ध होते हैं कि उस समय विजययात्रा, रथयात्रा या देवयात्रा के अवसर पर संगीत-नृत्य के बृहद् आयोजन हुआ करते थे। जन-सामान्य द्वारा उनकी सामूहिक प्रतियोगिताएँ होती थीं। विवाह-सम्बन्ध स्थापित करने से पूर्व युवक-युवती को संगीत-नाट्य कलाओं में अभिज्ञता प्रमाणित करनी होती थी।

देवपारा से उपलब्ध एवं अभिलेख (६०० ई०) में ऐसे नट-मण्डप का उल्लेख हुआ है, जिसमें संगीत-नृत्य का आयोजन हुआ करता था। यह नट-मण्डप वस्तुतः एक व्यवस्थित नाट्यशाला रही होगी, क्योंकि प्राचीन भारत में इस प्रकार की नाट्यशालाओं के अस्तित्व के उल्लेख व्यापक रूप में देखने को मिलते हैं। देव मन्दिरों और मला-मण्डपों में नाट्यशालाओं के निर्माण की परम्परा बहुत पुरानी है। उक्त अभिलेख में इसी प्रकार के नट-मण्डप का उल्लेख किया गया है। देवपारा में उपलब्ध एक अभिलेख में मन्दिर गणिनाओं का उल्लेख हुआ है, जो कि भगवान् को प्रसन्न करने के लिए उन्मुक्त भाव से नृत्य करती हुई वर्णित हैं।

इसी प्रकार तेजपुर में उपलब्ध सामग्रियों के एक उल्लेख से ज्ञात होता है कि नर्तकियाँ सुन्दर वस्त्र पहने राज-घज कर नृत्य करती थीं। चाटमान (११वीं श० ई०) लेखों में बाद्य-नृत्य-गान से युक्त समारोह का उल्लेख किया गया है। उस समय रथयात्रा या देवयात्रा के जुलूसों में इस प्रकार के आयोजन हुआ करते थे।

इस प्रकार प्रागैतिहासिक सामग्री में और ऐतिहासिक मला-मण्डपों, देव मन्दिरों, सिक्कों और अभिलेखों में अभिनय कला के अस्तित्व के प्रचुर प्रमाण उपलब्ध हैं। इस सामग्री के अध्ययन से कला साहित्यों और सामान्य जन-जीवन में अभिनयकला की लोकप्रियता या पड़ा चलता है। देव मन्दिरों में स्थापित नृत्य मूर्तियों में अभिनयकला की जो खूबसूरत प्रतिमाएँ सुरक्षित हैं, उसका विवेचन आगे किया गया है।



नृत्त-मूर्तियों में अभिनयकला

संस्कृत साहित्य के गिल्प-विषयक ग्रन्थों में मूर्तियों के प्रमाणभेद और रूप-आकार-विन्यास पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। इस मन्दमं में नृत्त-मूर्तियों की विधियों पर विशेष रूप से विचार किया गया है। यह प्रणिमा-निर्माण-शास्त्र प्राचीन भारत के कलाचार्यों एवं शिल्पियों की विचारणा का प्रमुख विषय रहा है।

शास्त्र-ग्रन्थों में नृत्त-मूर्तियों के नानाविध हस्तभेदों का निरूपण देखने को मिलता है, जैसे दण्डहस्त, गजहस्त, करिहस्त, पद्महस्त और पद्मपाणि आदि। हस्तभेदों के ये नाम विशेष विशेष क्रियाओं एवं मुद्राओं के कारण अभिहित हुए। विभिन्न भावों को प्रदर्शित करने के लिए मूर्तिकला में भिन्न भिन्न मुद्राओं के रूप देखने को मिलते हैं, जैसे घोग मुद्रा, अमय मुद्रा, वरद मुद्रा, सूची मुद्रा, ध्यान मुद्रा, ज्ञान मुद्रा, धर्म-चक्र प्रवर्तन मुद्रा और भूमिस्पर्श मुद्रा आदि।

विभिन्न आगिब मुद्राओं द्वारा भावाभिव्यञ्जन की विपद व्याख्या इन नृत्त-मूर्तियों में देखने को मिलती है। शिल्पशास्त्र और नाट्यशास्त्र विषयक ग्रन्थों में नृत्य की जिनकी मुद्राओं के लक्षण बताये गये हैं, उन सबका चित्रण इन मूर्तियों में देखने को मिलता है। कुछ नृत्त-मूर्तियाँ ऐसी भी उपलब्ध हुई हैं, जिनकी मुद्राओं का समाधान शास्त्र ग्रन्थों से नहीं होता। ये मुद्राएँ शिल्पियों ने लोक-परम्परा में ग्रहण कीं।

नृत्त-मूर्तियों के निर्माता शिल्पियों ने भावों की अभिव्यक्ति के लिए विशेष रूप में भगिमा का आश्रय लिया है। त्रिस्त मानन या मान्यम द्वारा स्वभाव एवं मनोभाव की व्यंग्यात्मक प्रकृति प्रदट की जाती है, उसी का नाम भगिमा है। भगिमा की इस महत्वपूर्ण विधा के कारण नृत्त-मूर्तियों के अनेक भेद किय जा सकते हैं, जैसे समभग, अमग, त्रिभग और अतिभग। कला के क्षेत्र में भगिमा की यह विधा कलाकार की विदग्धता का मानदण्ड मानी गयी है। इसीलिए उसे कला के पङ्क्तियों में स्थान दिया गया।

नृत्त मूर्तियों में उनसे निर्माता शिल्पियों ने अनेक प्रकार के आमनों की योजना की है। ये आमन शास्त्रीय ग्रन्थों में दिये गये हैं। इन प्रकार के कुछ आसना के नाम हैं चक्रासन, पद्मासन, कुर्मासन, मयूरासन, कुबजुडासन, वीरासन, स्वस्तिक आसन, भद्रासन, सिंहासन और गोमुख आसन आदि। उनमें शौ भाव प्रयित है, ये आसन उसके प्रतीक हैं।

अभिनयकला में इस प्रकार के प्रतीकों का बड़ा महत्व माना गया है। अभिप्रेत विषय को प्रतीकों या संकेतों के द्वारा अभिव्यक्त करना ही अभिनय का उद्देश्य है। नृत्त मूर्तियों में इन प्रतीकों को बड़े कौशल

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

से दशायिा गया है। विष्णु के लिए शस्त्र-चक्र गदा पद्म, कामदेव के लिए धनुष बाण, इन्द्र के लिए अकुश-ध्वज, बलराम के लिए हल भूमल, शिव के लिए त्रिशूल-डमरू, परशुराम के लिए परशु-धनुष, सरस्वती के लिए वीणा-मुस्तक, ब्रह्मा के लिए कमण्डलु-सुवा-पद्म, लक्ष्मी के लिए कमल-पुष्प और वृष्ण के लिए मुरली के प्रतीक दिये गये हैं।

भारत में नृत्त-मूर्तियों की परम्परा का इतिहास बहुत प्राचीन और वृहद् है। मोहनजोदरो की नृत्यांगना प्रथम उपलब्धि है, जो कि इस महान् राष्ट्र की कला परम्परा की गौरवशाली एवं सहजनीय यात्री है। यह यात्री कला कृतियों और माहिरिक सन्दर्भों के रूप में निरन्तर आगे बढ़ती गयी। रामायण और महाभारत, जो कि सस्कृत के महाकाव्यों और पुराणों के प्रेरणास्रोत हैं और जिनका निर्माण काल ५०० ई० पूर्व के लगभग माना जाता है, कला के परम्परागत सन्दर्भों को भी सूचित करते हैं। रामायण में माता जानकी की स्वर्णमयी प्रतिमा बनवाने का उल्लेख है। इसी प्रकार महाभारत में भी महाबली भीम की मनुष्याकार धातु प्रतिमा निर्मित कराये जाने का निर्देश है। इसी प्रकार जैन ग्रन्थों और बौद्ध ग्रन्थों में नृत्त-मूर्तियों की निर्माण विधियों का उल्लेख किया गया है।

इसी प्रकार प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक स्थानों के उत्खनन तथा देश के विभिन्न अञ्चलों में प्रतिष्ठित प्राचीन मन्दिरों में देवी-देवताओं की बहुसंख्यक नृत्त-मूर्तियाँ देखने को मिलती हैं। विभिन्न नृत्य मुद्राओं की धारण किये ये देव मूर्तियाँ उपासना, आराधना और भक्ति-भावना की प्रतीक हैं। उपासना एवं आराधना के अनेक रूपों को आधार बना कर इन मूर्तियों का निर्माण हुआ। कुछ मूर्तियाँ ऐसी भी हैं, जिनमें दिगम्बर एवं भयावह रूप धारण किये हुए महाभक्ति काली, शिव के ऊपर नृत्य करती हुई दिखायी गयी हैं। काली के उपासन इस भाव की मूर्ति को अपनी उपासना की अधिष्ठातृ देवी मानते हैं।

नटराज भगवान् शंकर की नृत्त-मूर्तियों की भाँति नटवर श्रीकृष्ण की विविध भाव मुद्राओं का भी अपना महत्वपूर्ण स्थान है। सामान्य रूप से सारे देश में और विशेष रूप से ब्रज-भूमि में श्रीकृष्ण और उनकी सतत सहयोगिनी गोपिकाओं की रास मण्डित छवियों में नृत्य का समृद्ध रूप देखने को मिलता है। इसी प्रकार गणेश, इन्द्र, विष्णु, सरस्वती आदि देवी-देवताओं की नृत्त-मूर्तियाँ कला-इतिहास की सहजनीय यात्री हैं।

भारत धर्मप्राण देश है। भारत भूमि के पग-पग पर प्रतिष्ठित देव मन्दिर, उसकी धार्मिक अन्त-इच्छेतना के जीवित प्रतीक हैं। इन मन्दिरों का महत्व न केवल धार्मिक प्रतिष्ठानों के रूप में, अपितु कला-प्रतिष्ठानों के रूप में भी विद्युत रहा है। वे सांस्कृतिक, साहित्यिक, सामाजिक और राजनीतिक विचार विनिमय के भी केन्द्र रहें हैं। प्राचीन भारत के वे विद्या-केन्द्र एवं प्रकार से समागृह थे और उनमें सर्गात-नाट्य का भी आयोजन हुआ करता था। वे शास्त्रार्थ, वाद-विवाद और विद्वत्ता के भी प्रतिष्ठान थे। उनमें गुरुशिष्य-लेख-अभिलेख और कला सामग्री इतिहास की महत्वपूर्ण धरोहर है।

धार्मिक अन्त-इच्छेतना के प्रतीक इन मन्दिरों की मध्य कलाकृति के रूप में प्रस्तुत करने का श्रेय भारत के प्राचीन राजवंशों को है। इन प्राचीन राजवंशों में सिधुनाथ और नन्द युगों (७२५-३२५ ई० पूर्व) का विशेष महत्व माना जाता है। इन दोनों राजवंशों के समय निर्मित यक्ष-यक्षिणियों की आदमवद विस्तार

प्रतिमाएँ भारतीय मूर्तिकला के इतिहास की सबसे प्राचीन उपलब्धियाँ हैं। इन प्रतिमाओं में दर्शन भाव-मुद्राएँ अभिनयकला की प्राचीनता एवं लोकप्रियता के उज्ज्वल प्रमाण हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि जिन शिल्पियों ने इनकी निर्माण किया, वे अभिनयकला के विशेष जानकार थे। उनके बाद सम्राट् अशोक के समय (३०० ई० पूर्व के लगभग) यानी यक्ष-यक्षिणियों की बहुमूल्य प्रतिमाएँ मूर्तिकला के इतिहास की समृद्ध परम्परा को सूचित करती हैं। मौर्ययुग की बनी भगवान् बुद्ध की जीवनी से सम्बद्ध प्रतिमाओं का विशेष महत्व है, जिनमें मुद्राओं के द्वारा भावात्मन की विलक्षणता दर्शनीय है और जिसकी उत्पत्ति धार्मिक भक्त, साँची तथा बोध गया आदि के मूर्ति शिल्प में उभर कर सामने आयी है।

ईसा की प्रथम शताब्दी में गान्धार कला का उदय हुआ, जिसका प्रसार चौथी शताब्दी तक बना रहा। गान्धार शैली की इन बहुसंख्यक कला-कृतियों में भाव-भंगी का अनोखा अंक देखने को मिलता है। गान्धार शैली का प्रभाव मयुरा शैली के रूप में अधिक निखर कर सामने आया, जिसका समय ईसा की प्रथम द्वितीय शताब्दी है। मयुरा शैली की यक्ष-यक्षिणियों की प्रतिमाओं में जो भाव-भंगिमाएँ दर्शन हैं, उनमें अभिनयकला का मूर्त रूप देखने को मिलता है। इन कला-कृतियों में लोक-जीवन का सजीव चित्रण हुआ है और इसीलिए कला के इतिहास पर उनकी अमिट छाप अविलोप्य है।

गान्धार और मयुरा शिल्प-शैलियों के समय ईसा की प्रथम शताब्दी के लगभग दक्षिण भारत के सातवाहन राजाओं के सरक्षण में साहित्य के साथ-साथ एक नयी कला-शैली का जन्म हुआ, जिसका उदयकाल २री शताब्दी ई० माना जाता है और जो कि अमरावती कला के नाम से प्रसिद्ध है। उसमें साँची के शिल्प का पूर्ण विकास देखने को मिलता है। भक्ति और उपासना की विविध भाव-भंगिमाओं से अलङ्कृत अमरावती की मूर्तियाँ में अपार शोभा के दर्शन होते हैं। उनमें दक्षित लावण्यमयी नारी मूर्तियों की हस्त-मुद्राएँ तथा मुख-चेष्टाएँ बहुत ही आकर्षक एवं दर्शनीय हैं।

कला की यह परम्परागत धार्मिक गुप्त, वाकाटक, चालुक्य, पल्लव और चोल राजवंशों के समय विशेष रूप में फूली-फली और विकसित हुई। गुप्तयुग भारतीय कला का स्वर्ण युग माना जाता है। इस युग में कला के सभी अंगों का विकास हुआ। मयुरा और सारनाथ उसके प्रमुख केन्द्र थे। इन दोनों में जातक कथाओं के आधार पर बनी बोधिसत्व, अवलोकितेश्वर और शैलेय की भव्य मूर्तियाँ, विशेष रूप में अभय मुद्रा धारण किये भगवान् तथागत की प्रतिमाएँ भारतीय कलाकारों की गहन साधना को प्रकट करती हैं। गुप्त-युग में निर्मित शिव, गणेश, त्रिमूर्ति और विष्णु, दुर्गा, लक्ष्मी तथा सरस्वती आदि देवी-देवताओं की अष्टर मूर्तियाँ और उनमें दर्शित भाव-भंगिमाएँ एवं मुद्राएँ अभिनयकला की गौरवशाली परम्परा को प्रकट करती हैं।

बौद्ध आदर्शों की ही भाँति जैन आदर्शों पर भी भव्य एवं विस्तार लब्ध मूर्तियों का व्यापक रूप में निर्माण हुआ। अभय और वरद की मुद्राएँ धारण किये जैन प्रतिमाएँ अपने निर्माता कलाकारों की यशस्वी कला को आज भी अमर बनाये हैं। जैन मूर्तियों की पीठिका तथा आसनो पर अंकित नर्तकियों के अथवा अभिनय कला की लोकप्रियता की सूचना देते हैं। अम्बिका देवी की प्रतिमाओं के निर्माण में प्रायः इस प्रकार की

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

नृत्त-मूर्तियों का स्वरूप देखने को मिलता है। आशापर के प्रतिष्ठासार में अम्बिका देवी की स्तुति के परिचायक इस श्लोक में अभिनय की विशेष मुद्रा धारण किये हुए उनकी चन्दना की गयी है :

सर्वकव्युपगमप्रियकरमुतप्रीत्यं करे विभ्रतौ ।
दिव्याभ्रस्तवकं शुभकरकरश्लिष्टान्यहस्ताङ्गुलिम् ॥

जैन कलाकारों ने प्रतिमाशास्त्र के विधि-विधानों पर बलात्मक मन्दिरों और प्रतिमाओं का निर्माण कर कला के इतिहास को समृद्ध किया। मूर्तियों और चित्रों में अभिनयकला की विशेष मुद्राओं को दर्शित कर के उन्होंने लोक-मानस की अभीप्साओं को पूरा करने में महत्वपूर्ण योग दिया।

नटराज की नृत्त-मूर्तियों के निर्माण में दक्षिण के राजवंशों का विशेष योगदान रहा। दक्षिण में इस प्रकार की कौत्स्य और प्रस्तर प्रतिमाएँ व्यापक रूप में बनीं, जो कि आज न केवल भारतीय कला-संग्रहालयों, अपितु विदेशी बला-संग्रहालयों की भी शोभा बढ़ा रही है। इस दिशा में दक्षिण के चोल राजाओं (८००-१२०० ई०) का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। उनके समय बने भव्य एवं विशाल मन्दिर और उनमें स्थापित ताल-लय-बद्ध नटराज की प्रतिमाएँ सत्-चित्-आनन्द की प्रतीक और अपने निर्माता शिल्पियों के अद्भुत कौशल के अनुपम उदाहरण हैं।

चोल राजाओं के समय बनी लगभग २९४ कौत्स्य मूर्तियों का एक बृहद् संग्रह नागपट्टनम् से प्राप्त हुआ था, जो कि मद्रास संग्रहालय में सुरक्षित है। यह नागपट्टनम् दक्षिण भारत के पूर्वीय सागर तट पर एक चन्द्रगढ़ था, जिसका उल्लेख मानसोत्प्लास आदि ग्रन्थों में देखने को मिलता है। इस संग्रह में बुद्ध, मैन्य, अवलोकितेश्वर, मञ्जुश्री और तारा की भव्य प्रतिमाएँ उल्लेखनीय हैं। इस युग में निमित्त अनेक भव्य मूर्तियाँ मलया, जावा, सुमात्रा आदि द्वीपान्तरी तक गयीं।

नटराज की नृत्त-मूर्तियों के निर्माण में चोल राजाओं का शासन काल स्वर्ण युग के नाम से कहा जाता है। इस युग में निमित्त चिदम्बरम् के मन्दिर का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इस विशाल एवं भव्य मन्दिर में नटराज के १०८ नृत्यों का अकन निया गया है। चोलकालीन नटराज की नृत्त-मूर्तियों में मद्रास संग्रहालय का संग्रह सर्वाधिक महत्वपूर्ण माना जाता है। इस संग्रहालय में सुरक्षित अधिवर्तन मूर्तियाँ चोल राज्यकाल ९वीं श० ई० की हैं। इसके अतिरिक्त तिरुवरुल से उपलब्ध और राष्ट्रीय संग्रहालय, नयी दिल्ली तथा प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम, बम्बई के संग्रहों में सुरक्षित नटराज की नृत्त-मूर्तियों का नाम उल्लेखनीय है। इन संग्रहों की अधिवर्तन मूर्तियाँ १०वीं शताब्दी ई० की हैं। नटराज की नृत्त-मूर्तियाँ भारत के अतिरिक्त श्रीलंका, एमस्टरडम, बेल्जिक, पेरिस, बोस्टन, ब्रुकलिन और साउथ कैसिंगटन आदि विदेशी कला-प्रतिष्ठानों एवं अन्यान्य व्यक्तिगत संग्रहों में भी बहुत बड़ी संख्या में सुरक्षित हैं। चोल राजाओं के मरदान में नटराज के अतिरिक्त अन्य देवी-देवताओं की भी बहुसंख्यक नृत्त-मूर्तियों का निर्माण हुआ।

नाट्य परम्परा

चोलवालीन मूर्तिशिल्प का प्रभाव बाद में विशेष रूप से दक्षिण भारत में और सामान्य रूप से समस्त देश के कलाकारों पर परिलक्षित हुआ। लगभग १७वीं श० ई० तक उसकी अट्ट परम्परा बनी रही।

अभिनयकला के इतिहास में नटराज की नृत्त-मूर्तियों में नादन्त नृत्त-मूर्ति का विशेष महत्व माना जाता है। उसमें भगवान् नटराज को चतुर्भुज रूप में अवित किया गया है। उनके डम रूप में सृष्टि और संहार, दोनों के भाव दर्शित हैं। नटराज एक हाथ में डमरू और दूसरे में अग्निज्वाला धारण किये ए हैं। उनका तीसरा हाथ अभय मुद्रा और चौथा हाथ दण्डहस्त मुद्रा में अवस्थित है। अपने पैरों के नीचे वे अज्ञान, अविद्या, दुष्प्रवृत्तियों, बाधाओं और अमंगलों के प्रतीक अपस्मार राक्षस की दबाये हुए हैं। उनमें मस्तिष्क से गगधारा और ललाट पर चन्द्र विराजमान है। जटाएँ हवा में लहरा रही हैं। एक कान में नारी कुण्डल और दूसरे कान में पुरुष कुण्डल हैं, जो कि अर्ध नारीश्वर स्वरूप के प्रतीक हैं।

नटराज की इस नादन्त नृत्त-मूर्ति का आधार एक पौराणिक आख्यान है। इस आख्यान के अनुसार एक बार विष्णु भगवान् सहित महायोगीश्वर शंकर कुछ अभिमानी ऋषियों का दर्प ध्वंस करने के लिए ब्रह्म में गये। जाते ही विष्णु ने मोहिनी रूप धारण कर लिया, जिसको देख कर ऋषियों के मन में काम-विचार उत्पन्न हो गया। किन्तु जब उन्हें वस्तुस्थिति का ज्ञान हुआ तब वे भगवान् शंकर पर बड़े रष्ट हुए। उन्होंने अपने तपोबल से एक सिंह उत्पन्न किया। वह ज्यों ही भगवान् शंकर की ओर झपटा कि शंकर ने उसकी छाती का भेदन कर उसकी चर्म निकाल ली और उसे अपने गले में लपेट कर नृत्त करने लगे। ऋषियों ने अपनी मन शक्ति से सर्प उत्पन्न किये। शंकर ने उनको भी गले में धारण कर लिया और नाचने लगे। क्रुद्ध ऋषियों ने अन्त में एक बौना राक्षस पैदा किया। उसका नाम अपस्मार था। वह आक्रमण के लिए शंकर भगवान् की ओर झपटा। उसे भी उन्होंने अपने पैरों के नीचे दबोच लिया और पूर्ववत् नृत्तरत हो गये। ऋषियों के सभी उपाय पूरे हो गये। वे हार मान बैठे।

भगवान् शंकर की इस लीला को देखने के लिए सब देवता एकत्र हुए। उनका यह नृत्त रूप सर्वथा अपूर्व और अद्भुत था। देवताओं ने नटराज से प्रार्थना की कि वे पुनः एक बार उस नृत्त की आवृत्ति करें। नटराज ने अपने नादन्त नृत्त की एक बार पुनरावृत्ति की। उसे देख कर देवगण बड़े प्रसन्न हुए।

भगवान् नटराज की यह नादन्त नृत्त-मूर्ति सम्प्रति चिदम्बरम् (तिल्लई) के मन्दिर में सुरक्षित है। जिस सभा मण्डप में यह मूर्ति प्रतिष्ठित है, उसे चोल राजाओं ने स्वर्ण से भव्वाया था।

एलोरा के प्रसिद्ध कला मण्डप में भी नटराज की नादन्त नृत्त-मूर्ति है। एलोरा की कला में ब्राह्मण, जैन और बौद्ध, तीनों धर्मों का समन्वय दर्शित है। भगवान् शंकर की यह नृत्त-मूर्ति अष्ट भुजयुक्त है। उनके एक हाथ में डमरू है, दूसरा नाभि के निकट है, तीसरा परिधान से ढका हुआ वक्ष के पास अवस्थित है, चौथा कटि पर टिका है और पाँचवाँ ऊपर उठा हुआ है। शेष तीनों हाथ भ्रम हो गये हैं। उनके मुख पर शैलास और अक्षरों पर मुस्कान है। गले में मुकुट जड़ित हार है। उनके निकट ही स्वन्द को अक्ष के लिए माना पावती खड़ी है। पापंदा में से एक बड़ी बजा रहा है और दूसरा मृदंग। पास ही में दो स्त्रियाँ बाद्य लिए खड़ी हैं।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

नटराज की यह अष्टभुज मूर्ति भी नादन्त के नाम से कही जाती है। चिदम्बरम् की चतुर्भुज मूर्ति की भांति इसमें भी अविद्या के प्रतीक अपरमार राक्षस को पैरों के नीचे दिखाया गया है।

एलोरा के अतिरिक्त नृत्त-मूर्तियों के निर्माण की यह परम्परा एलीफंटा, मामल्लपुरम् और वादामी आदि के कला-मण्डपों के प्रस्तर शिल्प में भी देखने को मिलती है।

उत्तर-मध्यकाल (९००-१३०० ई०) में नृत्त मूर्तियों के निर्माण की यह परम्परा कोणार्क, भुवनेश्वरम् और खजुराहो के मूर्ति शिल्प में उभर कर सामने आयी। इन तीनों देवाल्यों में कला का कोई भी रूप अछूता नहीं रहा, जिसका अवन वहाँ न हुआ हो। खजुराहो के मन्दिरों पर नृत्यरत अप्सराओं एवं गणिकाओं का अकन भावाभिव्यजन, कलात्मक सौष्ठव और सज्जा की दृष्टि से अपने-आप में अनुपम है। ये नृत्यरत सुन्दरियाँ अभिनयदर्पण में वर्णित मुद्राओं को धारण किये ऐसी प्रतीत होती हैं, मानो अभी धिरक उठेंगी।

खजुराहो मूर्ति शिल्प की परम्परा में जयसोव (१२वीं श० ई०) के मूर्ति शिल्प का उल्लेखनीय स्थान है। कला के इतिहास में इस नयी उपलब्धि का श्रेय प्रयाग संग्रहालय को है। हाल ही में प्रयाग संग्रहालय ने भूमि गर्भ में छिपे एक ध्वस्त विद्याल मन्दिर का जीर्णोद्धार कर वहाँ से सैबडो भव्य मूर्तियों को प्राप्त किया है। यह सारी कला धाती सम्पन्न प्रयाग संग्रहालय की सम्पत्ति बन गयी है। इन उपलब्ध मूर्तियों में खजुराहो की ही भांति अभिनय की विभिन्न भाव-मुद्राओं को धारण किये दिव्य अप्सराएँ और भव्य नारी छवियाँ देखने को मिलती हैं।

इस प्रकार प्रागैतिहासिक युग से लेकर लगभग १२वीं श० ई० तक मूर्तिकला के बृहत् इतिहास में नृत्त-मूर्तियों की निर्माण-परम्परा अटूट रूप में निरन्तर आगे बढ़ती रही। अतीत के अनेक युगों की कलाभिरुचि की ये अमर निधि हैं।



अभिनयकला में परम्परा और लोकरचि

अभिनयकला में परम्परा और लोकरचि का महत्वपूर्ण स्थान माना गया है। कला के लक्षण द्रव्या में शास्त्रीय विधि-विधानों के साथ ही लोक-रुचियों पर आधारित नियातमक एवं व्यावहारिक पक्ष को भी प्रमुखता दी गयी है। अभिनयकला या अन्य कलाओं के क्षेत्र में ही नहीं, साहित्य में भी लोक मान्यताओं को बड़ा महत्व दिया गया है। साहित्य के परिपोषण तथा सर्वजन के लिए लोक-प्रचलित प्रथाओं, परम्पराओं, कहावतों, किंवदन्तियों, अनुश्रुतियों और रुढ़ियों का उल्लेखनीय योगदान रहा है। लोक-जीवन की परम्पराएँ युग की अभीप्साओं, अभिरुचियों और मान्यताओं के अनुसार निरन्तर आगे बढ़ती गयीं। कुछ तो अपनी जन्मदातृ आदिम जातियों के विलय के साथ ही समाप्त हो गयीं, किन्तु कुछ अविरत रूप में सस्कृत एवं परिष्कृत होती हुई निरन्तर अप्रसर होती रहीं।

साहित्य को लोक जीवन के साथ सम्बद्ध करने वाले युगदर्शी साहित्य अग्रणी न जाने कितनी अपनी कृतियों में ढाल कर उन्हें आगे के युगों को दिया। सभी विषय के ग्रन्थकारों के समस्त लोकरचि का दृष्टिकोण महत्वपूर्ण बना रहा। उनके प्रमाण रूप से उद्धृत कर ग्रन्थकारों ने अपने मतों की पुष्टि की।

नाट्यशास्त्र के रचयिता आचार्य भरत ने स्थान-स्थान पर लोकमत का बड़ा सम्मान किया है। आचार्य भरत का कहना है कि अभिनय में न केवल अभिनेता को अपितु श्रोता और दर्शक को भी लोक तथा शास्त्र का अच्छा ज्ञान होना चाहिए। लोकआचार, लोकभाषा और लोकनित्य के ज्ञाता दर्शक ही नाट्य या अभिनय का वास्तविक आनन्द प्राप्त कर सकते हैं। 'नाटक चाहे वेद या अध्यात्म से सम्बद्ध हो, मले ही उसमें व्याकरणशास्त्र और छन्दशास्त्र का समन्वय दर्शित हो, उसकी सफलता तभी संभव है, जब वह लोकमान्य हो। नाट्य की लोकमान्यता का आधार लोकस्वभाव का अभिविवेश होता है। इसलिए नाट्य प्रयोग की सफलता विफलता में लोकरचि ही सच से बड़ा प्रमाण है'

वेदाध्यात्मोपपन्न तु शब्दछन्दः समन्वितम्।
लोकसिद्ध भवेत् सिद्धं नाट्य लोकस्वभावजम्॥
तस्मात् नाट्य-प्रयोगे तु प्रमाणं लोकमिच्छते।

नाट्यशास्त्र—२६।११२-११३

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयवर्णन

नाट्य में लोकधर्म की श्रेष्ठता को सर्वत्र स्वीकार किया गया है। नाट्यशास्त्र (१३।७०-७४) में लोकधर्मों और नाट्यधर्मों अभिनयो का अलग-अलग विवेचन किया गया है। लोकधर्मों अभिनय का लक्षण करते हुए आचार्य भरत ने (नाट्यशास्त्र—१३।७२) में लिखा है कि जिस नाट्य में विभिन्न स्त्री-पुरुषों के मनोगत भावों का अभिव्यजन हो, उसे लोकधर्मों नाट्य कहते हैं। लोक द्वारा समर्थित एवं मान्य जो शास्त्र, धर्म, शिल्प और क्रियाएँ हैं, उन्हीं को नाट्य में कहा गया है।

यानि शास्त्राणि ये धर्मा यानि शिल्पाणि या क्रिया।

लोकधर्मप्रबुत्तानि तानि नाट्यं प्रकीर्तितम्॥

अभिनेता, दर्शक, श्रोता और यहाँ तक कि नाटक के रचनाकार को लोक-परम्पराओं से सुपरिचित होना चाहिए। रामचन्द्र गुणभद्र ने अपने नाट्यवर्णन (श्लोक १।४) में लिखा है कि 'जो (नाटककार, अभिनेता आदि) गीत-वाद्य-नृत्य को नहीं जानते और जो लोक व्यवहार में कुशल नहीं है, वे नाट्यो का अभिनय और रचना करने के अधिकारी नहीं हैं'।

न गीतवाद्यनृत्तज्ञा लोकस्थितिविदो न ये।

अभिनेतुं च कर्तुं च प्रबन्धास्ते बहिर्मुखाः॥

आचार्य भरत एवं अन्य नाट्यशास्त्रियों की भाँति आचार्य नन्दिकेश्वर ने अभिनयवर्णन में स्थान-स्थान पर लोक-परम्पराओं की मान्यता को स्वीकार किया है। अपने ग्रन्थ की प्रस्तावना में उन्होंने अभिनय की पुरातन याती को लोक परम्परा द्वारा प्रवर्तित होने का उल्लेख किया है।

प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक कला-कृतियों में अभिनयकला की परम्परा कुछ तो शास्त्रीय विधानों पर आधारित है और कुछ लोकमान्यताओं पर। यह महान् याती लोक-परम्परा, लोक-विश्वासों और मौखिक अनुष्ठानों के रूप में सुरक्षित रह कर आये बड़ी। परम्परागत लोक-रचियों को आधार बना कर शास्त्रकारों ने उनकी शास्त्रीय विधियाँ निश्चित कीं। लोक-परम्परा सदा विकासोन्मुख रही और उसकी मान्यताएँ तथा उसके प्रतिमान युग की अभिव्यक्तियों के अनुरूप परिवर्तित होते गये। इस दृष्टि से चित्र, मूर्ति, संगीत और अभिनय आदि कलाओं का विद्वलेपन किया जाय तो उन पर लोकरचि की छाप स्पष्ट रूप से देखने को मिलती है। यही कारण है कि भरत, धनञ्जय, अभिनवगुप्त, नन्दिकेश्वर और रामचन्द्र गुणभद्र आदि नाट्यशास्त्रियों ने अभिनय के अनेक रूपों को लोक से ग्रहण करने का उल्लेख किया है। इस दृष्टि से ऐसा प्रतीत होता है कि कला के क्षेत्र में परम्पराएँ पहले स्थापित हुईं और उन्हें शास्त्रीय परिवेश याद में दिया गया। इस अभिप्राय की पुष्टि प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक युग की उन कला-कृतियों को देखा जा सकता है, जो शास्त्र विधियों से सर्वथा मुक्त हैं और शास्त्र-ग्रन्थों के विधि विधानों से जिनकी ध्यास्या नहीं की जा सकती है।

नाट्य परम्परा

यह लोक-परम्परा बहुत ही पतुव रही है और उसके लिए पढ़ने-लिखने पर उतना बल नहीं दिया गया, जितना कि श्रम्यास और क्रिया पर दिया गया। कला की महान् यानी को गुरक्षित रखने और उगको आगे बढ़ाने में जो योगदान शास्त्रीय कलाकारों एवं शिल्पियों का रहा है, उससे कुछ कम योगदान पतुव परम्परा के कलाकारों एवं शिल्पियों का नहीं रहा। लोक जीवन में कला के प्रचार-प्रसार का एकमात्र श्रेय लोक कलाकारों को ही है।

अभिनेता और उनकी सामाजिक स्थिति

नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में अभिनेताओं की विशेष योग्यता एवं विदग्धता के सम्बन्ध में अनेक प्रकार के उल्लेख देखने को मिलते हैं। इन अभिनेताओं में गन्धर्व-अप्सरारण, नर्तक-नर्तकी, मट-मटी, मूयधार, विद्रूपक, विट, नायक, नायिका और गणिका आदि का नाम प्रमुख है। नाट्यशास्त्रार्थ रामचन्द्र गुणभट्ट ने नाट्यदर्पण (श्लोक ११४) में लिखा है कि जो (अभिनेता) गीत, वाद्य तथा नृत्य को नहीं जानते और जो लोक-व्यवहार में कुशल नहीं होते, वे नाटको की रचना और अभिनय-प्रयोग के अधिकारी नहीं हैं।

इस प्रकार अभिनेताओं को अभिनयकला की जानकारी के लिए गीत, वाद्य और नृत्य के अतिरिक्त लोक-व्यवहारों का भी ज्ञाता होना चाहिए। अन्य अनेक ग्रन्थों में उक्त अभिनेताओं के कार्य और वीराल के सम्बन्ध में अनेक तरह के उदाहरण देखने को मिलते हैं।

अभिनेताओं के इस सन्दर्भ में गन्धर्व-अप्सरारणों का भी उल्लेख किया गया है। नृत्य-संगीत कलाओं के वे अधिष्ठाता हैं और लोक तथा शास्त्र में इन कलाओं की प्रतिष्ठा का बहुत बड़ा श्रेय उन्हीं को है। कला का कोई भी अंग अछूता नहीं है, जहाँ उनमें अस्तित्व एवं व्यक्तित्व की सुरभि व्याप्त न हो। वेदों में लेकर पुराणा और परवर्ती साहित्य में सर्वत्र उनमें अस्तित्व की चर्चाएँ विखरी हुई हैं। इसलिए अभिनय कला के अधिष्ठाता गन्धर्व-अप्सरारणों का अभिनेताओं में प्रथम स्थान है।

गन्धर्व

हरिवंश पुराण में स्वरोचिष भन्वन्तर और अरिष्टा के गर्भ से गन्धर्वों की उत्पत्ति बतायी गयी है। वे देव योनि हैं, देवताओं की सभा में गान, वाद्य और नृत्य इनका प्रमुख कार्य है। गन्धर्वों की दो श्रेणियाँ बतायी गयी हैं—दिव्य और मर्त्य। जो मनुष्य इस कल्प में अपने पुण्य बल से गन्धर्व हुए वे मर्त्य और जो द्रव कल्प से प्राग्भूत वेही गन्धर्व हैं, वे दिव्य बने गये हैं। गन्धर्वों में यक्ष, राक्षस, पिशाच, मिट्ट, चारण, नाग और निम्नर आदि की गणना की गयी है। भारतीय साहित्य में उनमें इन सभी रूपों की विस्तार से चर्चाएँ देखने को मिली हैं।

ऋग्वेद (११६२।२, ८।७७।५) में गन्धर्व की मेघ (मानुषक चारुतोलि गन्धर्वो मेघः) और मूर्ध (गर्ग रश्मिनां धर्नार मूर्धम्) के अर्थ में प्रयुक्त किया गया है। शाद्वल्यद्रुम में गन्धर्व शब्द की व्युत्पत्ति करने

गायत्रि परम्परा

हुए लिखा गया है कि गन्धर्व संगीत-वाद्यादि द्वारा मनोरंजन प्राप्त करने वाले स्वर्गगायक हैं (गन्ध संगीत-वाद्यादिजनितप्रमोदं प्राप्नोति गन्धर्वः स्वर्गगायकः)।

संगीत-नृत्य-निष्णात होने के साथ-साथ वे धूम-आयुष् के देने वाले भी हैं। वेद मंत्रों में उन्हें पितरों के समवर्ती माना गया है। उन्हें सोमरक्षक और मधुरभाषी कहा गया है। अथर्ववेद के एक मंत्र (५।३।७।७) में कहा गया है कि गन्धर्व उर्वशी, घृताची, रम्भा, तिलोत्तमा और मेनका आदि अप्सराओं के पति और क्षिर पर शिखण्डी धारण किये हुए नृत्य करते हैं (आनृत्यन्तः शिखण्डिनः गन्धर्वस्याप्सरापतेः)।

पुराणों, रामायण, महाभारत और शास्त्रीय ग्रन्थों में गन्धर्वों को देव गायकों के रूप में वर्णित किया गया है। जैनों तथा बौद्धों के साहित्य और सस्कृत के परवर्ती काव्य-नाटकों में गन्धर्वों को विद्याधरों तथा यक्षों के तुल्य माना गया है। मानसार् (५८।९-१०) में उनका लक्षण इस प्रकार दिया गया है :

नृतं वा वैष्णवं वापि वंशाक्षं स्थानकं तु वा।

गीतवीणाविमानंश्च गन्धर्वश्चेति कम्पते॥

अप्सराएँ

स्वर्ग की अप्सराएँ केवल कल्पना मान नहीं हैं। वे गन्धर्वों की पत्नियाँ हैं। गन्धर्वों की ही माँति से भी नृत्य, गीत और संगीत की अधिष्ठाता बतायी गयी हैं। उनका अप्रतिम सौन्दर्य सारे देव लोक में अनुपम माना गया है।

वेदों, पुराणों, शास्त्रीय ग्रन्थों और परवर्ती काव्य-नाटकों में सर्वत्र उनके अस्तित्व की सजीव चर्चाएँ देवों को मिलती हैं। अथर्ववेद (४।३।७।४) की एक ऋचा के अनुसार मधुर गीत और मनमोहक नृत्य ही उनका विशेष कार्य था। भरत के नाट्यशास्त्र और नन्दिवेद्वर के अभिनयदर्पण आदि शास्त्रीय ग्रन्थों में ब्रह्मा की आज्ञा से नृत्य-प्रयोग में अप्सराओं के योगदान का उल्लेख हुआ है। उर्वशी, घृताची, रम्भा, तिलोत्तमा और मेनका आदि अप्सराएँ देवराज इंद्र की मण्डप की शोभा थी, जिन्होंने सम्बन्ध में साहित्य और लोक-जीवन दोनों में रोचक चर्चाएँ देखने-सुनने को मिलती हैं।

गन्धर्वों और अप्सराओं की चर्चाओं को जिस उत्सुकता से साहित्यकारों ने अपनी कृतियों में स्थान दिया, उसी अभिरुचि से कलाकारों ने उन्हें अपनी कला-कृतियों में दर्शित किया। स्थापत्य, मूर्ति और चित्रकला के इन निविष्ट रूपों में उनका बहुविध चित्रण देखने को मिलता है। मधुर, गान्धार, गुप्त और चालुक्य की कला-शैलियों में उनकी अनेक मूर्तियाँ देखने को मिलती हैं, जो मव्यता एवं सजीवता में अनुपम हैं। गुफा-चित्रों और मध्ययुगीन चित्र-शैलियों में उनकी व्यापक रूप से चित्रित किया गया है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

नर्तक-नर्तकी

अभिनेताओं में नर्तक-नर्तकी की योग्यताओं एवं कार्यों का नाट्य प्रयोग के सन्दर्भ में यथास्थान उल्लेख किया जा चुका है। भाष्यकार पतञ्जलि के महाभाष्य के प्रसंगों में नर्तक-नर्तकी से नट-नटी की भिन्नता पर भी प्रस्ताव डाला जा चुका है। सामाजिक और धार्मिक जीवन में उनकी क्या लोकप्रियता एवं श्रेष्ठता रही है, इसका भी उल्लेख किया गया है।

सूत्रधार

सूत्रधार नट-समुदाय का मुखिया है। इसी अर्थ में उसे नटगामिणी कहा गया है। नाटक का वह मुख्य अभिनेता तथा व्यवस्थापक और रंगशाला का प्रमुख शिल्पी है। सब अभिनेताओं के सूत्र उसके द्वारा संचालित होने के कारण उसे सूत्रधार कहा गया है। रंगशाला में अभिनेताओं को प्रशिक्षित करना भी उसका कार्य है। उसका कार्य पात्रों की रूप-सज्जा और उनके द्वारा रंगभूमि पर अभिनय कराना भी है। नाट्यशास्त्रीय एवं काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में उनकी योग्यताओं का दिग्दर्शन करते हुए लिखा गया है कि वह समस्त कलाओं, शिल्पों एवं शास्त्रों का ज्ञाता होता है। वैज्ञानिकों और लोकाचारों की उसे पूर्ण जानकारी होती है। वह नैतिक गुणों से सुसम्पन्न और परम्परा के आदर्शों से सुपरिचित होता है। वह व्यवहार-कुशल, धैर्यवान्, सगीतज्ञ और बड़ा चतुर होता है। नाट्यधार्य के अतिरिक्त अभिनय में उसे मुख्य भूमिका का भी निर्वाह करना होता है।

नट या स्थापक

वह सूत्रधार का अनुचर हुआ करता है। भरत, भारत, चारण, कुशीलव, शैलूय, और नर्तक आदि उससे अनेक नाम हैं। नट द्वारा अण, वाणी आदि विविध व्यापारों की सहायता से सम्पादित राम-मुचिष्ठिर आदि चरितों की अवस्थाओं का अनुकरण ही अभिनय है। इस दृष्टि से अभिनय में नट का महत्वपूर्ण स्थान माना गया है। साहित्यदर्पण (६।२६) में लिखा है कि पूर्वज विधान के बाद जब सूत्रधार रंगमंच में उतर आता है, तब नट रंगमंच पर आकर नाटक-प्रयोग की आस्थापना करता है। इस दृष्टि से उसे स्थापक भी कहा जाता है।

गुण और रूप में वह सूत्रधार की अनुरूप होता है और रंगमंच के निर्माण तथा नाट्यशाला के अभिनय कार्य में वह सूत्रधार की सहायता करता है। वह सब प्रकार के रूप धारण करने वाला होता है।

नटी

सूत्रधार की स्त्री को नटी कहा जाता है। अपने सब गुण-सम्पन्न एवं विद्वान् पति की भाँति वह भी अभिनयकला में कुशल होती है। पानिग्रथ्य एवं गृहस्थ के उत्तरदायित्वों का निर्वाह करने के साथ-साथ वह

नाट्य परम्परा

अपनी कला-साधना में भी निपुण होती है। अभिनय में वह किसी महत्वपूर्ण नारी पात्र की भूमिका ग्रहण करती है।

विट

नाट्यशास्त्र (३५।५५) में विट को वेद्योपचार-कुशल, मधुरभाषी, प्रवीण, काव्यकार्य में कुशल, तर्क-वितर्क में सक्षम, वाग्मी और चतुर बताया गया है। साहित्यदर्पण (३।४०-४१) में लिखा हुआ है कि विट, चेट, विद्रूपक आदि शृंगारी नायक के सहायक होते हैं। ये सहायक स्वाभिमुख, नर्मनिपुण, भातिनी नायिका के मनाने में चतुर और सच्चरित्र हुआ करते हैं।

साहित्यदर्पण में विट उसको कहा गया है, जो वैयक्तिक सुख भोग के लिए अपनी धन-सम्पत्ति हटा चुका हो, धूर्त हो, कतिपय कलाओं में निपुण हो, वेद्योपचार में चतुर हो, वातचीत करने में कुशल हो, स्वभाव से मधुर हो और समा-गोष्ठियों में जिसकी बड़ी पूछ हो।

वात्स्यायन के कामसूत्र (नागरक प्रकरण) में विट को 'रसिक' नागरक का सहचर कहा गया है। वह सम्पूर्ण विषय भोगों का उपभोक्ता, कलाविद् और गुण सम्पन्न होता है। वह सपत्नीक और मुख्यवस्थित गृहस्थ होता है। वेश्याओं और रसिक समाज में उसका बड़ा आदर-सम्मान होता है और उन्हीं की सेवा-मुद्रूपा करके वह अपनी आजीविका चलाता है।

विद्रूपक

विद्रूपक शृंगारी नायक का सहायक होता है। नाट्यशास्त्र (३५।५७) में उसे बीना, बड़े-बड़े दाँतो वाला, कुबड़ा, बहुभाषी, कुत्प, खल और पीतवर्ण आँखा वाला कहा गया है। साहित्यदर्पण (३।४२) में लिखा हुआ है कि विद्रूपक का नाम किसी फूल या वसन्त आदि ऋतु के नाम पर रखा जाता है। वह अपने कार्यों, शरीर, वेष भूषा और बोलचाल आदि से दूसरा को हँसाने में निपुण होता है। दूसरा में झगड़ने में उसे आनन्द आता है। अपने विद्रूपक कार्य (हँसाने-हँसाने) में वह कुशल होता है।

कामसूत्र (नागरक प्रकरण) में विद्रूपक को रसिक नागरक का सहचर कहा गया है। संगीत, नृत्य आदि किसी एक कला में वह निपुण होता है। सब का कौतुक करने में वह सिद्धहस्त होता है। वह सब का विद्रवासापात्र होता है। हास्यरस में कुशल होने के कारण उसको वैहासिक भी कहा जाता है। वह नायक-नायिकाओं और वेद्या-नागरकों के बीच सन्धि विग्रह कराने में कुशल होता है। वह नागरक और वेद्याओं पर आश्रित होकर उन्हीं के द्वारा अपनी आजीविका चलाता है।

नायक

अभिनेताओं में नायक-नायिका का विशेष महत्व माना गया है। रामचन्द्र गुणभद्र ने अपने नाट्यदर्पण में नाट्य-निर्णय प्रकरण में लिखा है कि 'अथम प्रवृत्ति के पुरुष तथा स्त्रियों को नायक-नायिका के रूप में

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

ग्रहण नहीं करना चाहिए। जो उत्तम और मध्यम प्रकृति के स्त्री-पुरुष है, उन्हें ही कवि या नाट्यकार नायक-नायिका के रूप में प्रधान नाटकीय चरित्र-चित्रण का विषय बनाता है। नायक की सब से बड़ी विशेषता होती है धैर्य। इनके अतिरिक्त उदात्तता, उद्धतता, ललितता और दान्तता, यह चतुर्विध स्वभाव पृथक्-पृथक् रूप में नायक में वर्णित हुआ करता है। यह भी सम्भव है कि किसी एक नायक में उन चारों गुणों का एक साथ समन्वय हो, किन्तु यह सामान्य नियम नहीं है, अपवाद ही कहा जायगा।

आचार्य विश्वनाथ के साहित्यदर्पण (३।३०) में नायक उसे कहा गया है, जो सहृदय सामाजिक को नाट्यकार अथवा कवि के आदर्शों की ओर ले जाने वाला हो। जो त्याग की भावना से भरपूर, महान् कार्यों का कर्ता, सत्कुलीन, युद्धि बँधव से सम्पन्न, रूप, यौवन तथा उत्साह की सम्पदाओं से युक्त, कार्य-सम्पादन में सदा जागरूक, जनता का स्नेह भाजन और तेजस्विता, चतुरता एवं सदाचार आदि सद्गुणों से सम्पन्न हो।

आचार्य वात्स्यायन ने गुण-दोषों के आधार पर नायक के उत्तम, मध्यम और अपम तीन प्रकार बताये हैं और वामनाथ की दृष्टि से उनका विस्तृत विवेचन किया है।

नायिका

साहित्यदर्पण (३।५६) की चरित्रा में कहा गया है कि रस के आलम्बन रूप से काव्य-नाटक में उपस्थापित नायिका में नायक के उक्त त्याग, आर्जव आदि सभी सद्गुणों का समावेश होना चाहिए। आचार्य वात्स्यायन ने जवस्था, आदृति, अनुराग और स्वभाव की दृष्टि से नायिकाओं के भिन्न-भिन्न वर्गों का विस्तार से विवेचन किया है।

गणिका

अभिनयनला की उन्नति और ग्यानि में जिन बलाकारा एवं अभिनेताओं का महत्वपूर्ण योगदान रहा, उनमें गणिकाओं का नाम उल्लेखनीय है। देवलोका एवं गन्धर्वलोका में जो स्थिति दिव्यांगता अप्सराओं एवं विद्याधरियों की रही है, मनुष्य लोका में वही स्थिति गणिकाओं की रही। अप्सराओं एवं विद्याधरियों द्वारा प्रदर्शित नृत्य-गीत की परम्परागत बाली को अपना कुलधर्म बनाकर गणिकाओं ने उनको उन्नत किया। ये अप्सराओं के ही समान रूपवती हुआ करती थीं। प्राचीन भारत के गणतंत्रों में गण की नानद्वय सम्पत्ति होने के कारण उनको गणिका नाम से कहा गया। एर मम्म, मुनिधित्त एवं मत्स्य नारी ने रूप में समान में उनका बड़ा आदर-सम्मान था। सगृह नाटकों में अन्य नारी पात्रों को प्राकृत में, किन्तु गणिका को सगृह में सम्पाद करने हुए दिखाया गया है। उनकी अपनी स्वतंत्र सम्पादें हुआ करती थीं।

ये गमन्य पलाओं की जानकार हुआ करती थीं। न केवल समाज में, अपितु साहित्य में भी उनके योगदान के प्रचुर उदाहरण देखने को मिलते हैं। भरत, वात्स्यायन आदि आचार्यों ने उनको विशिष्ट बलाकारों की बड़ी प्रशंसा की है। भाग और मूत्र के नाटक की नायिका वसन्तमेता और धैर्याली गणतंत्र की गणिका अप्सरा की दृष्टि में अमर है। नाटकों और कथा-कृतियों में उनके व्यक्तित्व और प्रभुत्व का

व्यापक वर्णन देखने को मिलता है। नृत्य-संगीत की परम्परा को अपने वसानुगत पंक्त व्यवसाय के रूप में अपना कर उन्होंने उसको उजागर किया।

अभिनेताओं की स्थिति पर विधि ग्रन्थों की व्यवस्था

अभिनेताओं और नटों की सामाजिक स्थिति के सम्बन्ध में प्राचीन ग्रन्थों में अनेक तरह के उल्लेख देखने को मिलते हैं। कुछ बातें उनकी लोकप्रियता की और कुछ उनकी अवमानना की सूचना देती हैं। प्राचीन भारत में एव और जहाँ राजाओं, सामन्तों और श्रेष्ठी-श्रीमन्तों में नट-अभिनेताओं एव नट-मण्डलियों की लोकप्रियता तथा गुणग्राहकता की कमी नहीं थी, वही दूसरी ओर स्मृतिपत्रों, विधि-ग्रन्थों तथा अर्थशास्त्र आदि में उनकी अवमानना के उल्लेख भी देखने को मिलते हैं। इन उल्लेखों में विदिन होता है कि कला को व्यापारिक रूप देकर उसे जीविकोपार्जन का साधन बनाने वाले नट-नटियों का स्तर समाज में विद्वष्ट माना जाना था। उसके अनेक कारण थे। नट लोग अपने कला-कर्तव्य को दिवाने के बजाय अपनी स्त्रियों का सतीत्व बेचने में भी नहीं हिचकते थे। इसीलिए उन्हें जपाजीव तथा शपजीव कहा गया। क्षिणुस्मृति (१६।८) में उन्हें अयोगव कहा गया है। अयोगव अर्थात् गृह और वेद्या में उत्तम वर्णसत्कर सन्तान। नटी को वहाँ रूपजीवा वेद्या के रूप में अंकित किया गया है। महाभारत (६।१।१३) में नटियों के सतीत्व के सम्बन्ध में सन्देह प्रकट किया गया है। इसी प्रकार मनुस्मृति (८।३६२) में लिखा गया है कि नट अपनी स्त्रियों को दूसरों के हाथों बेच देते थे।

इस प्रकार के अनैतिक आचरण द्वारा जीविकोपार्जन करने के कारण विधि-ग्रन्थों में उनके लिए कई तरह के निषेध बनाये गये हैं और दण्ड का विधान किया गया है। शौपायन स्मृति (१।२।१३) में नटजीवी होना पाप बताया गया है और इस प्रकार की वृत्ति अपनाने के लिए निषेध किया गया है। इसी प्रकार के अन्य उल्लेख उनके सम्बन्ध में देखने को मिलते हैं।

धर्मसूत्रों और स्मृति ग्रन्थों में कुशाश्रवा और नटों के सम्बन्ध में हेय दृष्टि अपनायी गयी है और नृत्य एव अभिनय देखने पर प्रतिबन्ध लगाये गये हैं। आपस्तम्ब धर्मसूत्र (१।१।३।११ १२) में कहा गया है कि विद्वानों को ममा-ममाओं में जाना और नृत्य देखना बजित है। मनुस्मृति (२।१७८) में भी विधान किया गया है कि विद्यार्थी ब्राह्मणों को नृत्य, गान और संगीत में अलग रहना चाहिए। मनुस्मृति (८।६५) में भी यहाँ तक कहा गया है कि जो ब्राह्मण अभिनय करता है, वह गृह है। इसी प्रकार गौतम धर्मसूत्र (५।१८) में भी कहा गया है कि जो ब्राह्मण नृत्य करता है, बाघ बजाता है और तान देता है, उसे देवोत्सवों में आमन्त्रित नहीं करना चाहिए।

धर्म-ग्रन्थों में नट को चाण्डाल आदि अन्त्यजों की कोटि में परिगणित किया गया है। अत्रिस्मृति (१९९) में सात अन्त्यजों के नाम इस प्रकार गिनाये गये हैं १ रजक (घोड़ी), २ चर्मकार, ३ नट, ४ बुरख (बाँस का काम करने वाला), ५ बँवत (मछली मारने वाला), ६ मेद और ७ भिल्ल। इसी प्रकार

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

वेदव्यासस्मृति (११२-१५) में भी चर्मकार, भट, भिल्ल, रजक, पुष्कर, नट, विराट, मेद, चाण्डाल, दास, स्वपच और कोलिय आदि वारह अन्त्यजों के नाम गिनाये गये हैं। याज्ञवल्क्यस्मृति (३।२६५) की व्याख्या मिताक्षरा में अन्त्यजों की दो श्रेणियाँ बतायी गयी हैं। अत्रिस्मृति में निर्दिष्ट उक्त सात अन्त्यजों को पहली श्रेणी में रखा गया है।

मनुस्मृति (१०।१२) में लिखा गया है कि सत्रिय व्रात्य (जिसका उपनयन संस्कार न हुआ हो) का उसी प्रकार की नारी से जब सम्बन्ध होता है, तब उनके द्वारा उत्पन्न सन्तान को मल्ल, मल्ल, निच्छिन्नी (निच्छिन्नी), नट, करण, क्षत्र तथा ब्रिज कहते हैं।

शैलूष की गणना अन्त्यजों में की गयी है। बगाल, बिहार, उत्तर प्रदेश और पंजाब में उसे असूत जाति माना जाता है। हारीत में शैलूष और नट में अन्तर बताया है। अपराक के अनुसार शैलूष अभिनयजीवी जाति है, किन्तु वह नटों से भिन्न है। नट अपने खेलों के लिए प्रसिद्ध है। उसकी प्रसिद्धि रस्सी तथा जादू का खेल दिखाने से है, जब कि शैलूष नाचने-गाने वाली जाति है।

विष्णुधर्मसूत्र (५।१।१३), मनुस्मृति (४।२।१४) और हारीत आदि में शैलूष को रगावतारी (रगसाज) से भिन्न बताया गया है और ब्रह्मपुराण में इसे नटों के लिए जीविका खोजने वाला बताया गया है। आपस्तम्ब धर्मसूत्र (९।३८) में शैलूष को रजक एवं व्याघ्र की श्रेणी में रखा गया है। यही बात याज्ञवल्क्यस्मृति (२।४८) में भी पायी जाती है।

नट और नर्तक को उल्ला (१९) में वैश्य नारी एवं रजक (रगसाज) की सन्तान बताया है। बृहस्पति ने नट और नर्तक को अलग-अलग रूप में लिखा है और बताया है कि ब्राह्मणों के लिए उनका अन्न अभोज्य है। अत्रि (७।२) ने उनकी पूषक-मूषक चर्चा की है और उनको द्वीन श्रेणी का बताया है।

रगावतारी का अपर नाम तारक है। मनुस्मृति (४।२।१५) के अनुसार वह शैलूष एवं नटों से भिन्न जाति है। श्रुतिस्मृति (१७।३६) तथा विष्णुधर्मसूत्र (५।१।१४) में भी रगावतारी की चर्चा है। ब्रह्मपुराण में उसे नट कहा गया है और लिखा गया है कि वह रगमंच पर कार्य करता है तथा घस्त्र, मुखावृतियों के परिपतन एवं साज-सज्जा का काम करता है। मैत्रेय उपनिषद् (७।८) में भी उसका उल्लेख हुआ है।

कुशीलव का उल्लेख भी धर्म-ग्रन्थों में हुआ है। वीधायन के अनुसार यह अम्बष्ठ पुरुष तथा वैदेहक नारी की सन्तान है। अमरकोश में उसे चारण (भाट) कहा गया है। वीधायन के विरुद्ध कौटिल्य (३।७) के इसे वैदेहक पुराद एवं अम्बष्ठ्य नर्तकी की सन्तान कहा है।

धर्मसूत्रा और स्मृतिग्रन्थों में उक्त नियमों और प्रतिबन्धों के बावजूद भी प्रत्येक युग के जन जीवन में नाट्यकला को और उनके सरदाय एवं साधन नट, शैलूष, कुशीलव आदि को समाज के सभी क्षेत्रों में पर्याप्त स्वीकृति प्राप्त रही। नाट्यकला को लौकिक ही नहीं, पारलौकिक अभ्युदय का भी साधन स्वीकार किया गया। कलित कलाओं में उससे उच्च स्थान प्राप्त रहा और राजदरबारों से लेकर निम्न मध्य वर्ग के समाज तक उसका आशय प्रवेश रहा। राजदरबारों में राजकुमारियों की शिक्षा में वह प्रमुख अंग बनी रही और उसके आयोजन के लिए कलापूर्ण नाट्यमहालाओं का निर्माण किया गया। न केवल राजदरबारों में, अस्तित्व नव-

नाट्य परम्परा

सामान्य की शिक्षा-दीक्षा के लिए सार्वजनिक नाट्यशालाओं का निर्माण हुआ और सभी क्षेत्रों के युवक-युवतियों में बड़ी रुचि के साथ उनमें नाट्यकला का प्रशिक्षण प्राप्त किया। जहाँ तक धार्मिक दृष्टि से नाट्यकला के प्रचार एवं अपनाव का प्रश्न है, देव प्रतिमाओं और मन्दिरों के समक्ष उसके प्रदर्शन तथा आयोजन की परम्परा भी बहुत पुरानी है। भागवत धर्म के अनुयायी समाज ने भक्तिभावना से गद्गद होकर अपने आराध्य की प्रसन्नता के लिए नृत्य एवं अभिनय का आश्रय लिया। संस्कृत, हिन्दी और सभी प्रादेशिक भाषाओं में रचा गया विपुल कृष्णभक्ति साहित्य अधिकतर गेय है। ब्रजजीवन के रास नृत्यकला की श्रेष्ठता और लोकप्रियता के अमिट उदाहरण हैं, जिनकी परम्परा अब तक बनी हुई है।

प्राचीन धर्मग्रन्थों की निषेधाज्ञाओं और समाज में नट, अभिनेताओं के प्रति हेम धारणा स्थापित करने के बावजूद भी उनके ये सारे विधि विधान केवल सैद्धान्तिक रूप तक ही सीमित रह कर ग्रन्थों की शोभा बढ़ाते रहे, क्रियात्मक जीवन में उनको किसी भी युग में स्वीकार नहीं किया गया। नाट्यकला की लोक प्रियता के विरोध में इस प्रकार के प्रतिग्रन्थों का पोषक एवं समर्थक बर्ग वस्तुतः अपनी अहमन्यता एवं अपने स्वार्थों से पराभूत था। समाज को निम्न-उच्च वर्गों में विभाजित कर वह पारस्परिक विषमता बनाये रखने का पसपाती था।

नाट्यकला की वस्तुस्थिति और समान में उसकी लोकप्रियता की प्रतिष्ठा का महान् प्रमत्त आचार्य भरत का नाट्यशास्त्र है। आचार्य भरत ने ही सर्व प्रथम नाट्यकला को धार्मिक एवं आध्यात्मिक उन्नति का साधन स्वीकार किया। उनके बाद अनेक आचार्यों एवं विद्वानों ने ग्रन्थ-निर्माण कर नाट्यकला के प्रचार-प्रसार को अधिक बल और सम्मान दिया। आचार्य अभिनवगुप्त ने अभिनवभारती (प्रथम अध्याय ३६, ७४, ७५) में तो यहाँ तक लिखा कि नाट्यवेद के अध्ययन, अनुशीलन और नाट्य के प्रदर्शन का वही फल प्राप्त होता है, जो वेदाध्ययन और यज्ञ करने से होता है। इस प्रकार नाट्यकला को वेदाध्ययन और यज्ञानुष्ठान जितना सम्मान प्राप्त हुआ और परवर्ती साहित्य तथा लोक में उसका मान-सम्मान एवं प्रचार प्रसार निरन्तर बढ़ता गया। परम्परा से अभिनय-कृति को उत्कृष्ट कला के रूप में आदर-सम्मान प्राप्त हान के अनेक उदाहरण देखने को मिलते हैं। न केवल राजा-रईसा, अपितु कविता एवं कथाकारों का उससे घनिष्ठ सम्बन्ध रहा। भवमूर्ति और बाण आदि प्रतिष्ठित नाटककारों एवं कथाकारों की जीवनी से ज्ञान होता है कि नट-नर्तकों के साथ उनकी घनिष्ठ मित्रता रही।

नट-नटियों के सम्बन्ध में स्मृतियों तथा विधि-ग्रन्थों के प्रतिषेधों के बावजूद भी उनकी मामाजिक लोकप्रियता के अनेक उदाहरण साहित्य में तथा क्रियात्मक जीवन में प्रचुर रूप में देखने को मिलते हैं। संस्कृत की कथाओं, आख्यायिकाओं, काव्यों और नाटकों के अध्ययन में ज्ञात होता है कि नटों की अपनी अलग मण्डलियाँ हुआ करती थी, जो कि सूत्रधार (नट-मण्डली के मुखिया) के नेतृत्व में अपनी कला के प्रदर्शन के लिए एक राज्य से दूसरे राज्य में घूमा करती थी। वही उनकी आजीविका का साधन था। आचार्य कौटिल्य ने इसी कारण नट मण्डलियों के राज्य प्रवेश पर शुल्क निर्धारित किया है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इन उल्लेखों को देख कर यह भी ज्ञात होता है कि राजा, सामन्त और धनी-मानी लोग उनके आश्रयदाता थे। देण के ओर-छोर तक ऐसे गुणग्राही लोगों की कमी नहीं थी। किसी धार्मिक पर्व, पुनोत्सव, विवाहोत्सव, राज्याभिषेक, युद्धयात्रा और विजयोत्सव के समय नट-मण्डलियों द्वारा अभिनयों का आयोजन हुआ करता था। व्यक्तिगत नाट्यशालाओं में भी वृत्ति देकर उनकी नियुक्ति की जाती थी। सम्पन्न लोगों और सामान्य जनता में उनसे गुण-ग्राहकों की कमी नहीं थी।

सामान्य जन जीवन में उनकी लोकप्रियता के अनेक उदाहरण देखने को मिलते हैं। जनता से उनका सम्बन्ध घनिष्ठ रूप में बँधा हुआ था। लोग बड़े उत्साह और उमंग से उनके अभिनयों और कर्तव्यों को देखा करते थे। बड़ी सख्या में एकत्र होकर उनकी कला से अपना मनोरंजन करते थे। इस तरह जनता के जीवन में प्रवेश करके उन्होंने अपनी सामाजिक उपयोगिता अर्जित कर ली थी और वे पर्याप्त लोकप्रियता प्राप्त कर चुके थे।

नट मण्डलियों के बीच चलने वाली प्रतिस्पर्धा में भी नाट्यकला की लोकप्रियता और उपयोगिता का पता चलता है। इस प्रकार की प्रतिस्पर्धा से जहाँ नट मण्डलियों की गहन साधना और दीर्घ अभ्यास की बातें प्रकट होती हैं, वही कला की उत्थति का ध्येय भी प्रकाश में आता है। ये प्रतिस्पर्धाएँ धन, यश और मान-सम्मान का भी कारण मिद्ध होती थी। न केवल नट मण्डलियों में, अपितु राज्याधीन नाट्यमाचार्यों के बीच भी इस प्रकार की प्रतिस्पर्धाएँ होती थी। मृच्छकटिक और मालविकाग्निमित्र इसके उदाहरण हैं।

इस प्रकार प्राचीन भारत में नट-नर्तकों और नट मण्डलियों की विधुत लोकप्रियता उनकी सामाजिक स्थिति का पुष्ट प्रमाण प्रस्तुत करती है। सामान्य जन-जीवन में वे घुल मिल गये थे और उनके मनोरंजन का माध्यम बन चुके थे। सञ्कृत नाट्य की प्रस्तावना से भी उनके अस्तित्व और उनकी श्रेष्ठता का पता चलता है।



साहित्य में नाट्यकला

नाट्यकला पर मौलिक रूप से शास्त्रीय ग्रन्थों में जो-कुछ लिखा गया है, उसका परिचय आरम्भ में 'नाट्य साहित्य' के अन्तर्गत प्रस्तुत किया जा चुका है। भारतीय जन-जीवन में नाट्यकला के प्रभाव प्रयोग की व्यापकता पर भी यथास्थान प्रकाश डाला जा चुका है। इस दृष्टि में नाट्यकला के अस्तित्व और महत्व का सहज ही स्पष्टीकरण हो जाता है।

संस्कृत के विशाल बाह्यमय का यदि इस दृष्टि से अनुशीलन किया जाय, तो वैदिक काल से लेकर अब तक सभी युगों की प्रतिनिधि रचनाओं पर नाट्यकला की छाप अधिक है। साहित्य की एक महत्वपूर्ण एक स्वतन्त्र विधा होने के साथ ही नाट्यकला ने साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में प्रवेश कर अपनी लोकप्रियता एक महानता का उदाहरण प्रस्तुत किया है।

साहित्य में नाट्यकला के प्रभाव और प्रसार का क्षेत्र बहुत विस्तृत है। अपने-आप में वह एक स्वतन्त्र विषय हो सकता है। उतने विस्तार में न जाकर यहाँ कुछ प्रमुख कृतियाँ पर ही विचार किया गया है। इन कृतियों में नाट्यकला की व्यापकता का ज्ञान तो होता ही है, साथ ही यह भी पता चलता है कि प्रयोग रूप में व्यावहारिक दृष्टि से उसकी कितनी अधिक उपयोगिता रही। युग-युग में साहित्य-सृजन और लोका-नुरजन का माध्यम बन कर लोकमानस से सदा ही उसका सम्बन्ध बना रहा। इस प्रकार साहित्य और समाज दोनों को उससे प्रेरणा प्राप्त होती रही।

वैदिक युग में नाट्यकला

वैदिक युग में कलाओं के अस्तित्व की व्यापक सूचनाएँ उपलब्ध हैं। उस युग में कलाओं के बाह्य एक प्रवर्तक तीन प्रकार के कलाकारों का पता चलता है, जिनके नाम हैं गायक, वादक और नर्तक। कलाकारों की ये तीनों श्रेणियाँ पर्याप्त जनता पर थी। संगीत और नृत्य का विशेष आयोजन होता था। उनमें नर्तकों के अतिरिक्त नर्तकियाँ भी भाग लेती थी।

वैदिक युगीन समन नामक उत्सव का अपना ऐतिहासिक महत्व है। यह उत्सव रात्रि में आयोजित होता था। संगीत-नृत्य के लिए रात्रिकाल ही उपयुक्त माना जाता था। इसलिए उनका आयोजन बहुधा रात में ही किया जाता था। इस उत्सव में कुमारियाँ स्वेच्छानुसार अपने लिए घर का चुनाव करती थी। इस कारण उसमें युवक भी बड़े उत्साह से भाग लेते थे। इस उत्सव में घुड़दौड़ और संगीत-नृत्य की

सज्जा) के लिए कलाकारों (निर्देशकों) को, समय-यापन के लिए राजकुमार को और धर्मयुक्त भावों के लिए बडई को नियुक्त करना चाहिए।

इस उद्धरण में नृत्यकला के प्रायः सभी तत्त्व विद्यमान हैं। इससे ऐसा ज्ञात होता है कि वैदिक युगीन समाज में नाट्यकला का व्यापक प्रचार-प्रसार हुए बिना इस प्रकार की प्रामाणिक एवं विस्मृत सूचनाओं का वेदमनों में सन्निवेश होना सम्भव नहीं था। इस उल्लेख से यह भी ज्ञात होता है कि यशों के समय नृत्त-गीत के लिए सूतों और शैल्यों को नियुक्त किया जाता था। इस सामग्री के अनुशीलन से पता चलता है कि समाज में कलाओं और कलाकारों की अलग-अलग श्रेणियाँ बन चुकी थी। तत्कालीन समाज नृत्त-गीत के अंगों से सुपरिचित हो चुका था।

कलानुरागी वैदिक युग में नाट्य की लोकप्रियता का परिचय अथर्ववेद के एक मंत्र से मिलता है। राष्ट्रप्रेम की उत्कट भावना से प्रेरित अथर्ववेद के पृथिवीसूक्त (१२।१।४१) की एक ऋचा में गायन और नृत्य का उल्लेख हुआ है। इस ऋचा में कवि ने भूतल के मनुष्यों द्वारा नृत्य-गीता के मनोहर आयोजन का उल्लेख करते हुए लिखा है 'जिस भूमि पर मनुष्य नाचते-गाते हैं' (यस्या गायन्ति नृत्यन्ति भूम्या मर्त्या...)। इसी प्रकार काठक संहिता (१७।१३) में भी नृत्य-संगीत और नर्तक-गायकों का उल्लेख हुआ है।

वेद संहिताओं की ही भाँति, ब्राह्मणग्रन्थों, आरण्यकों, उपनिषदों और षड्वेदांगों में नाट्य-संगीत विषय सामग्री दिखरी हुई है। सैतरीय ब्राह्मण (३।४।१।१५) में आयोष्य, मागध (भाट) सूत (अभिनेता), शैल्य (गायन) आदि कलाकारों के नाम देखने को मिलते हैं। इस सन्दर्भ में नृत्य के साथ वीणा बजाये जाने का भी उल्लेख हुआ है। इसी प्रकार कात्यायन श्रौतसूत्र (७।८।२५) में सोमपान के अवसर पर एक छोटा-सा अभिनय होने का उल्लेख हुआ है।

इन उल्लेखों में ज्ञात होता है कि वैदिक युग में कलाकारों और कलाओं का एक निश्चित स्थान बन चुका था। उस युग के समाज का जो स्वरूप संहिताओं और परवर्ती वैदिक साहित्य में देखने को मिलता है, उससे यह भी विदित होता है कि परमार्थ प्राप्ति के साधनों में कला को भी एक साधन माना गया था। इस प्रकार कला न केवल ऐहिक जीवन के मनोविनोद एवं मनोरंजन तक ही सीमित थी, अपितु उसे धर्म, अध्यात्म और परमार्थ प्राप्ति का भी माध्यम माना जाता था।

कला की आध्यात्मिक षष्ठभूमि में उसकी लोकोन्मुखी प्रवृत्तियाँ भी अपना स्वरूप विकसित कर रही थीं। यद्यपि वह धर्म के सुनहरे तन्तुओं से परिवेष्टित थी, फिर भी उसे सभी दिशाओं में आगे बढ़ने की स्वतंत्रता प्राप्त थी। उसकी इन लोकोन्मुखी प्रवृत्तियों का परिचय कौषीतकी ब्राह्मण (२४।५) के उस प्रसंग से मिलता है, जिसमें कलाओं की विस्तृत सूची प्रस्तुत की गयी है। इस सूची को देख कर तत्कालीन जन-जीवन में कला के सहज प्रवेश का स्पष्ट पता चलता है। इस सूची में जिन कलाओं का उल्लेख किया गया है उनमें नृत्य-संगीत का भी नाम है। नृत्य, गीत और वाद्य, तीनों को तब शिल्प के अन्तर्गत माना जाता था। वैदिक युग में शिल्प का व्यापक अर्थ में प्रयोग होता था। कौषीतकी ब्राह्मण (२९।५) के एक प्रसंग में शिल्प

अष्टाध्यायी में नाट्यकला

वैदिक युग में नाट्यकला के अस्तित्व पर अब तक जो विचार प्रस्तुत किये गये हैं, उनकी निम्निए पुष्टि के लिए यहाँ आचार्य गिलालि द्वारा प्रणीत नटसूत्र को उद्धृत किया जा रहा है। इस नटसूत्र का उल्लेख वैयाकरण पाणिनि (५०० ई० पूर्व) ने अपनी अष्टाध्यायी में किया है। इस नटप्राम्य सूत्रग्रन्थ के नामावशेष मात्र से यह ज्ञात होता है कि वैदिक-युग में ज्ञान एवं विचारों के वाहक सम्प्रदायों, शाखाओं या चरणों की भाँति शिलालि लोगों का भी एक चरण (शाख) था। यह चरण ऋग्वेद से सम्बद्ध था और उसके द्वारा ही नाट्य की महान् धाती का सूत्रपात हुआ। यह धाती न जाने कितने उच्च विचारकों द्वारा आगे बढ़ी, किन्तु उसके परिचायक साधनों का सम्प्रति सर्वथा अभाव है। नटसूत्र उसी प्रौढ परम्परा का एक नटप्राम्य ग्रन्थ है, जो कि वैदिक युगीन नाट्य-परम्परा के इतिहास को प्रकाशित करता है।

पङ्क्वेदागो में सूत्र ग्रन्थों का भी एक नाम है। पाणिनि ने दो प्रकार के सूत्र ग्रन्थों का उल्लेख किया है, जिनके नाम हैं : पाराशर्य तथा कर्मन्दक के भिक्षुसूत्र और शिलालि तथा कृशाद्व के नटसूत्र (अष्टाध्यायी ४।३। ११०-१११)। ये दोनों सूत्रग्रन्थ लौकिक विषयों से सम्बद्ध थे, किन्तु इन्हें वही मान्यता प्रदान की गयी, जो वैदिक ग्रन्थों को प्राप्त थी।

पाराशर्य और शिलालि, इन दोनों चरणों (संस्थाओं) का सगठन वैदिक युग में ही हो चुका था। उनका सम्बन्ध ऋग्वेद से था। अन्य चरणों की तरह इनमें भी गुरु-शिष्य-परम्परा द्वारा वेदों का अध्ययन-अध्यापन होता था। पाराशर्य चरण के लोगों ने भिक्षुसूत्रों (वेदान्त सूत्रों) का प्रणयन किया और शिलालि चरण के लोगों ने नटसूत्रों का। ये दोनों विषय परवर्ती बुद्धिजीवी समाज में इनके प्रचलित हुए बिना उनमें सम्बद्ध वैदिक ग्रन्थों का नाम लुप्त हो गया और उनके स्थान पर इन्हीं लौकिक विषयों की मान्यता प्राप्त हुई।

नटसूत्रों के निर्माता कृशाद्व और शिलालि के चरणों या सम्प्रदायों का विकास अलग-अलग रूप में हुआ। कृशाद्व परम्परा के अनुपायियों को कृशाद्विन् और शिलालि परम्परा के अनुपायियों को शैलालिन् या शैलाल नाम से कहा गया। बाद में इसीलिए कृशाद्विन् और शैलालिक शब्दों का प्रयोग नाट्यसूत्र तथा नटों के लिए होने लगा था। ऐसा प्रतीत होता है कि बाद में कृशाद्व की अपेक्षा शिलालि की परम्परा अधिक उजागर हुई, क्योंकि बाद के ग्रन्थकारों ने, जिनमें महाभाष्य के रचयिता पतञ्जलि का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है, शैलाली की ही अधिक चर्चा की।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इस प्रकार वैदिक युग में ही नाट्यशास्त्र के मूल उद्गम नष्टसूत्र का निर्माण हुआ और परम्परा से उसे वही मान्यता प्राप्त होती गयी, जो छन्दग्रन्थों या शाखाग्रन्थों को प्राप्त थी। इस आशय का उल्लेख काशिका में भी देखने को मिलता है (भिक्षुनटसूत्रयो छन्दस्त्वम्)। वैयाकरण पाणिनि ने (४।३।१२९) भी यही सिद्ध किया है कि वैदिक चरणों के धर्म और आम्नाय ग्रन्थों की भाँति नाट्यशास्त्र को भी प्रतिष्ठा प्राप्त हो चुकी थी। इसीलिए नटों के धर्म और नटों के आम्नाय, दोनों को नाट्य नाम से कहा गया (नटाना धर्म आम्नायो वा नाट्यम्)। इसी आम्नाय के नाम पर उनके कुल ग्रन्थों का भी अभिधान हुआ। इस तरह नाट्य नटों के कुल-ग्रन्थ भी कहलाये। पाणिनि ने नट शब्द का उल्लेख छान्दोग, ओवियक, याज्ञिक और बह्वृच आदि वैदिककालीन सस्थाओं के साथ किया है। इन सबके अपने-अपने स्वतन्त्र आम्नाय थे, जिनका प्रवर्तन वैदिक युग में हो चुका था। इस प्रकार नटों का नाट्य आम्नाय भी वैदिक कालीन सिद्ध होता है।

इन नटसूत्रों की उत्तरकालीन स्थिति के सम्बन्ध में डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल ने पाणिनिकालीन भारतवर्ष (पृ० ३०८ ३१०, ३३० ३३१) में लिखा है कि आचार्य शिलालि के नटसूत्रों का सन्निवेश (प्रति सस्करण) भरत के वर्तमान नाट्यशास्त्र में उसी प्रकार हो गया, जैसे कि अग्निवेश के आयुर्वेद ग्रन्थ का चरक संहिता में हुआ।

इस प्रकार पाणिनि की अष्टाध्यायी में नाट्यविद्या के प्रामाणिक इतिवृत्त का ही पता नहीं चलता, अपितु उसकी प्राचीनता वैदिककालीन सिद्ध होती है। नाट्यशास्त्र पर लिखे शिलालि तथा कुशावह के नटसूत्र अपनी परम्परा के प्राचीनतम और पुष्ट प्रमाण हैं। आचार्य भरत ने अपने ग्रन्थ के लिए पूर्ववर्ती ग्रन्थों का ऋण स्वीकार किया है। यद्यपि उन्होंने उनका नामोल्लेख नहीं किया है, फिर भी ऐसा प्रतीत होता है कि नटसूत्र उनके समय तक जीवित था।

वैयाकरण पाणिनि के बाद भाष्यकार पतञ्जलि ने अपने महाभाष्य में नाट्य की जीवित परम्परा का उल्लेख किया है। उनके युग तक नाट्य का कितना अधिक विकास हो चुका था और समाज में उसको किस चाव से अपनाया जाता था—इस सम्बन्ध में भी पर्याप्त सामग्री देखने को मिलती है। महाभाष्य की इस नाट्य-विषयक सामग्री का अध्ययन करने से पूर्व काव्यों, महाकाव्यों, नाटकों और कथा-आख्यायिकाओं के स्रोत रामायण तथा महाभारत का अनुशीलन करना आवश्यक है। ये दोनों महान् ग्रन्थ वैदिक और लौकिक युगों के सेतु हैं। उनमें वैदिक और लौकिक सस्कृति का अद्भुत सम्मिश्रण देखने को मिलता है। यद्यपि इन दोनों ग्रन्थों की रचना बहुत समय पहले, दो विभिन्न युगों में हो चुकी थी, फिर भी विद्वानों का अभिमत है कि उनके वर्तमान रूपों का स्थिरीकरण आज से लगभग ढाई हजार वर्ष पूर्व, अर्थात् ५०० ई० पूर्व के आस-पास हुआ।

रामायण और महाभारत में नाट्यकला

रामायण और महाभारत दोनों ऐसे ग्रन्थ हैं, जिनका सस्ठन साहित्य की अभिवृद्धि में महत्वपूर्ण योगदान रहा है। उनकी उपयोगिता कई दृष्टियों से सिद्ध हो चुकी है। इन दोनों ग्रन्थों में महामुनि वाल्मीकि और महामुनि व्यास ने वैदिक संस्कृति तथा विचारधारा को लोक-जीवन में अवतरित करने का स्तुत्य प्रयास किया। वैदिक युग में यज्ञ-यागों के समय सम्पादित होने वाले नृत्य-गीतादि आयोजनों का विशद रूप भी इन दोनों ग्रन्थों में देखने को मिलता है।

वेदों और वैदिक साहित्य के बाद रचे गये विभिन्न विषयक ग्रन्थों में बिलसरी हुई नाट्यकला विषयक मामूरी के अनुशीलन से स्पष्ट होता है कि प्राचीन काल में ही नाट्यकला की शिल्प विधियों का पूर्णतः विकास हो चुका था और समाज के सभी वर्गों द्वारा उसको मान्यता प्राप्त हो चुकी थी। जन-जीवन की ही भाँति साहित्य के क्षेत्र में भी उसको व्यापक रूप में अपनाया जाने लगा था। इस प्रकार के ग्रन्थों में अष्टाध्यायी की मामूरी का विशेष महत्व है। उसके बाद रामायण, महाभारत, अयंशास्त्र, पुराण, महाभाष्य, जैन-बीदों के ग्रन्थ और कामसूत्र आदि का नाम उल्लेखनीय है। इन ग्रन्थों में नाट्यकला के प्रयोग और प्रसार का ही नहीं, उसकी पारिभाषिक शब्दावली का भी उल्लेख हुआ है।

रामायण और महाभारत के अध्ययन से ऐसा ज्ञात होता है कि उस युग में संगीत और नृत्य आदि बलाएँ किसी वर्ग विशेष की वस्तु न रह कर सामान्य लोक रुचि का विषय बन चुकी थी। इन दोनों ग्रन्थों के अनुशीलन से यह भी विदित होता है कि राम-रावण और कौरव-पाण्डवों की पुरातन कथाओं को मौखिक रूप में गुरक्षित रखने और उनको समाज में प्रचलित करने का कार्य भी तत्कालीन कुशीलवों (नट-नर्तक-गायकों) और चारणों ने किया।

दोनों ग्रन्थों का यदि हम दृष्टि से अध्ययन किया जाय तो उनमें कला-विषयक प्रचुर सामग्री देखने को मिलती है। रामायण के विभिन्न प्रसंगों से विदित होता है कि भर्षदा पुरुषोत्तम श्रीराम के युग में लोक-जीवन में विभिन्न क्षेत्रों में कला के विभिन्न रूपों का प्रचार-प्रसार हो चुका था। उस युग में गीत, नृत्य, वाद्य और चित्र आदि जितनी भी बलाएँ थी, उन सबको शिल्प के अन्तर्गत माना जाता था। इसलिए शिल्पकार का बड़ा सम्मान था। जन-सामान्य की शिल्प के प्रति गहरी अभिरुचि थी। स्वयं श्रीराम भी उसके प्रभाव से अधूरे नहीं थे। महामुनि ने श्रीराम को संगीत, वाद्य और चित्र आदि कलाओं का ज्ञाता (बंहरिकाणां शिल्पानां ज्ञाता) बताया है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

रामायण में नृत्य (२।२०।१०), नृत्त (४।५।१७) और लास्य (२।६९।४) का ही उल्लेख नहीं किया गया है, अपितु उनकी प्रविधियों पर भी प्रकाश डाला गया है। इससे ज्ञात होता है कि नाट्यशास्त्र की रचना से पूर्व ही नृत्य, नृत्त और लास्य के स्वरूपों तथा उनकी पारस्परिक भिन्नता का भी प्रतिपादन हो चुका था।

रामायण के अध्ययन से हमें यह भी ज्ञात होता है कि उस युग में संगीत, नृत्य और वाद्य नारियों की शिक्षा का एक अंग था। रावण के अन्तपुर की स्त्रियाँ इन तीनों कलाओं में निपुण थी (५।१०।३७-४९)। रामायण में नारियाँ की सामाजिक स्थितियों का भी चित्रण देखने को मिलता है। इन सन्दर्भों से ज्ञात होता है कि उस समय की नारियाँ रूपवती ही नहीं, नृत्यकला में भी निपुण होती थी। वे सामूहिक एवं सामाजिक आयोजनों एवं जन्मोत्सव, राज्याभिषेक, विवाहोत्सव और विजयोत्सव के अवसरों पर अपनी कला के प्रदर्शन द्वारा समाज का मनोरंजन किया करती थी।

रामायण में नट (२।६।१४), नर्तक (१।१३।७) और शैलूय (२।८३।५) आदि अभिनेताओं का वर्णन देखने को मिलता है। नट जाति के लोग रणमंच पर अवतरित होकर अभिनय करते थे, इसका स्पष्ट उल्लेख रामायण (६।३४।४२-४३) में देखने को मिलता है। ऐसा ज्ञात होता है कि शैलूय जाति के लोगों की समाज में अधिक प्रतिष्ठा नहीं थी।

विभिन्न प्रकार के उत्सवों के समय नृत्य-गान द्वारा हर्षोल्लास मनाने के अनेक प्रसंग रामायण में देखने को मिलते हैं। उस युग में मनाया जाने वाला इन्द्र-ध्वजोत्सव एक प्रकार का सरलकालीन कृषि महोत्सव था, जिसका आयोजन नृत्य संगीत के साथ हुआ करता था। इसी प्रकार भगवान् श्रीराम के जन्मोत्सव, विवाहोत्सव और राज्याभिषेक के समय अप्सराओं के नृत्य और गन्धर्वों के गान का उल्लेख हुआ है। श्रीराम के जन्मोत्सव के समय राजमार्ग पर नट-नर्तकों की भीड़ लगी हुई थी।

रज्याश्व जनसम्बन्ध नटनर्तकसकुला ।

रामायण—१।१८।१८

इसी प्रकार श्रीराम के राज्याभिषेक में सम्मिलित होने वाले सम्भ्रान्त लोगों में नट-नर्तकों का भी नाम आया है (अयो० सर्ग, ३, ४, १५)। श्रीराम के अश्वमेध यज्ञ के समय भी नट-नर्तक उपस्थित थे (७।९१)। एक स्थान पर महामुनि ने सीता जी के द्वारा कहा गया है कि 'शैलूय लोगों की तरह श्रीराम मुझे दूसरों को सौंप देना चाहते हैं (शैलूय इव मा राम परम्यो दातुमिच्छति—२।३०।८)। इससे ज्ञात होता है कि शैलूय लोग अपनी स्त्रियों को दूसरों के उपयोग के लिए दे देते थे। इस सन्दर्भ से ज्ञात होता है कि समाज में नट नर्तकों को हीन दृष्टि से देखा जाता था।

रामायण युग की अयोध्या नगरी में अनेक कलासधों और नाटकसधों के अस्तित्व का भी पता चलता है। उस युग में नटों, नर्तकों और गायकों के अपने-अपने गृह हुआ करते थे। कलाओं के वाहक इन सधों को बड़ी प्रतिष्ठा प्राप्त थी। भगवान् श्रीराम के राज्याभिषेक के समय का उल्लेख करते हुए महामुनि

नाट्योत्कर्ष

ने (रामायण—२।६७।१५) लिखा है कि 'नटो, नर्तको और गायको की कर्णमुग्ध वाणियों को जनता बड़ी तन्मयता से सुनती थी' :

नटनर्तकसंधाना गायकाना च गायताम् ।
यतः कर्णसुखा वाचः सुधाव जनता ततः॥

इसी प्रकार महामुनि ने (रामायण—१।५।१२) एक अन्य प्रसंग में लिखा है कि उस समय की अयोध्या नगरी में सबत्र गणिकाओं तथा नाटक-मण्डलियों के साथ वर्तमान थे

वधूनाटकसंघैश्च संयुक्ता सर्वतः पुरीम् ।

नट, नर्तक तथा गायको की इस स्वतन्त्रता तथा लोकप्रियता को देख कर तत्कालीन समाज की सुल-समृद्धि और कल्याणकारी शासन का भी पता चलता है। समाज और शासन की इस सुव्यवस्था में ही कलाओं और कलाकारों की उत्थिति सम्भव हो सकती है। महामुनि वाल्मीकि ने एक प्रसंग में स्वयं ही कहा है कि शासनहीन जनपद में नट-नर्तक प्रसन्न नहीं दिखायी देते (नीराजने जनपदि प्रहृष्ट नटनर्तका)। राम राज्य में ऐसी बात नहीं थी। रामायण के अनेक सन्दर्भ इससे प्रमाण हैं।

उस युग में न केवल नृत्य-संगीत का, अपितु नाटकों का भी अभिनय होता था। ये नाटक प्रायः सार्वजनिक मनोरंजन के स्थानों, जिसको कि वहाँ समाज नाम दिया गया है, अभिनीत होते थे। जिस समय भरत अपने ननिहाल में थे, उनके दुःस्वप्न से दुःखित मन के मनोरंजन के लिए नाटक का अभिनय किया गया था। उसने कुछ तो नृत्य कर रहे थे और कुछ मधुर वाद्य बजा रहे थे

वाद्ययन्त्रि तथा शान्ति लासयन्त्यपि चापरे ।

रामायण—२।६९।४

दिव्यांगना अप्सराओं और गन्धर्वों के नृत्य-गीत का रामायण में प्रचुर उल्लेख देखने को मिलता है। इन्द्रजित के बाद हर्षोल्लास में गन्धर्वों-अप्सरारों के नृत्य का उल्लेख रामायण {१।१०।६६} में इस प्रकार किया गया है :

नृत्यद्भिर्भरप्सरोभिश्च गन्धर्वैश्च महात्मभिः ।

रामायण {४।२४।३४} के एक प्रसंग में लिखा हुआ है कि अप्सराएँ नृत्यगान-विद्या में निपुण दृष्टा करती थी और अपनी इस कला से वे मनुष्यों का मन मोहने का कार्य करती थीं।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

सैनिक अभियान के समय राजाओं द्वारा कलाकारों और कलाकृतियों को साथ ले जाने का प्रचलन था। अनेक ग्रन्थों में इस प्रकार के उल्लेख देखने को मिलते हैं। बहुत परवर्ती काल तक यह परम्परा बनी रही। रामायण (७।६४।३) में भी इसकी चर्चा है। जब शत्रुघ्न ने मधुपुरी पर अभियान किया था, उस समय उनके साथ नट-नर्तकी भी थे। इसी प्रकार रामायण (२।९१।६२) में भरद्वाज मुनि के आश्रम में सैनिकों द्वारा नाचने-हँसने और गाने का उल्लेख किया गया है।

नृत्यन्तश्च हसन्तश्च गायन्तश्चैव सैनिकाः।

नाटकों के अभिनीत होने की चर्चा ऊपर की गयी है। स्वयं श्रीराम मिश्रित (संस्कृत-प्राकृत) भाषाओं के नाटकों के जानकार थे (रामायण—२।१।७)। लक्ष्मेश्वर रावण को नृत्य-गीत के साथ भगवान् शंकर की आराधना करते हुए दिखाया गया है।

प्रसायं हस्ताम्ब्रनन्तं चाप्रतः।

रामायण—७।३१।४४

लक्ष्मेश्वर रावण महान् जानी, अनेक भाषाओं में पारंगत, विद्वान् और कलाओं का जानकार था। संगीत और नाट्य में उसकी विशेष अभिरुचि थी। उसकी पत्नी मन्दोदरी संगीत की विदुषी थी। उसकी राज्य सभा में नाट्य-संगीत, चित्र आदि कलाओं के अनेक आचार्य थे, जो कि नाट्यशाला, संगीतशाला और चित्रशाला का संचालन करते थे।

इस प्रकार रामायण के विभिन्न प्रसंगों से समाज के सभी वर्गों में कला के प्रति गहन अभिरुचि का परिचय मिलता है। ऐसा प्रतीत होता है उस युग में नाट्यकला राष्ट्रीयता का एक अंग बन गयी थी और इसी रूप में उसको स्वीकार किया गया था। उत्तरकालीन समाज में नाट्यकला की लोकप्रियता का कारण भी उसकी यही सर्वांगीण भावना रही है।

रामायण की ही भाँति महाभारत में भी नाट्य-विषयक सामग्री देखने को मिलती है। महाभारत के प्रधान पात्र श्रीकृष्ण नाट्य संगीत आदि कलाओं के अधिष्ठाता माने जाते हैं। श्रीकृष्ण के छालिबध नृत्य और वेणुवादन के साथ ब्रजनारियों द्वारा उसका प्रयोग भागवत सम्प्रदाय और विशेष रूप से श्रीमद्भागवत में देखने को मिलता है। नृत्य और संगीत ब्रजनारियों के प्रिय विषय थे। श्रीकृष्ण उनके अधिष्ठाता एवं प्रेरणा स्रोत थे। श्रीकृष्ण और गीतियों की रासक्रीड़ा भारत की लोक नाट्य-परम्परा का स्रोत मानी जाती है। आचार्य नन्दिकेश्वर के अभिनयदर्पण के अनुसार लोक-जीवन में नाट्यवेद की परम्परा का प्रवर्तन ब्रजवर्त्तिओं द्वारा हुआ।

यह भक्तिप्रधान युग था। इस युग में ब्रह्मा, विष्णु और महेश आदि देवताओं की पूजा-अर्चना तथा इसी प्रकार के महोत्सवों के समय नृत्य-गान की परम्परा प्रचलित थी। राज-दरबारों में कला और कलाकारों का विशेष आदर सम्मान था। रानियाँ और राजकन्याएँ संगीत, नृत्य तथा चित्र, तीनों कलाओं में अभिरुचि

रंगती थी। अर्जुन के सम्बन्ध में प्रसिद्ध है कि एक वर्ष के अज्ञानवास के समय वह छत्र वेग में राजा विराट् के यहाँ रहे और वहाँ उन्होंने राजा विराट् की कन्या को नाट्य-संगीत की शिक्षा दी थी। इस आधार पर अर्जुन की कलाप्रवीणता का भी पता चलता है।

महाभारत के हरिवंश पर्व (अध्याय २।९।१२६) में प्रद्युम्न विवाह की एक कथा है। इस कथा में कहा गया है कि वामुदेव श्रीकृष्ण के अश्वमेध यज्ञ के अवसर पर भद्र नामक नट द्वारा एक अद्भुत नाट्य प्रदर्शन किये जाने पर उपस्थित ऋषि-महर्षि इनने प्रसन्न हुए कि उन्होंने पुरस्कार स्वरूप उसे आभान में निचरण करने और स्वेच्छया रूप धारण करने का वरदान दिया

तत्र यज्ञे वर्तमाने सुनाटयने नटस्तथा।

महर्षीस्तोषयामास भद्रनामेति नामतः॥

हरिवंश के वाणामुर अध्याय (२।२९-३२) में हास्य विनोद पूर्ण अभिनय के आयोजित होने का उल्लेख मिलता है। इस सन्दर्भ में पार्वती बेसघारिणी अप्सरा चित्रलेखा, विश्व रूपधारी शिव के गणों द्वारा जो अभिनय प्रस्तुत किया गया था, उस पर स्वयं शिव और पार्वती ने उनके चानुर्य पर विस्मय प्रकट किया था। इस प्रहसन की मुग्धाभिनय के नाम से कहा गया है। हरिवंश में चित्रलेखा के अतिरिक्त सर्वशी, हेमा, रम्भा, मेनका, मिथवेशी और निलोत्तमा आदि सुन्दरी अप्सराओं द्वारा नृत्य एवं वाद्य-यंत्रों के प्रयोग की सूचनाएँ देखने को मिलती हैं।

महाभारत (वनपर्व-१५।१३) में रामायण और कौवेररम्भाभिसार नामक दो नाटकों के अभिनीत होने का उल्लेख मिलता है। ये दोनों नाटक प्रद्युम्न विवाह के अवसर पर अभिनीत हुए थे। इस सन्दर्भ में नट, नर्तन, गायन और सूत्रधार आदि पात्रों के उल्लेख के साथ ही उनके सम्बन्ध में विस्तृत जानकारी भी दी गयी है।

वैदिक-युग के कलानुरागी समाज में जिस समन नामक नृत्य-वाद्य-युक्त उत्सव के आयोजित होने का उल्लेख मिलता है, महाभारत युगीन समाज में उसकी लोकप्रियता और भी बढ़ी। इस युग में उसे समज्जा नाम से कहा गया है। समाज के सभी वर्गों में उसे व्यापक पैमाने पर अपनाया जाने लगा था। इस समज्जा नामक उत्सव के समय समाज के सभी वर्गों के स्त्री-पुरुष और विशेष रूप से युवक-युवतियाँ एकत्र होकर नाट्य-संगीत आदि कलाओं में अपनी अभिरुचि एवं विदग्धता का परिचय देते थे।

महान् शिल्पी मयापुर महाभारत काल में ही हुआ था, जिसने पाण्डवों के लिए अद्भुत सजा भवन का निर्माण किया था। इस महाभारतकालीन समाज में सभी प्रकार की कलाओं का प्रचार प्रसार था।

रामायण और महाभारत में अभिर्वाचित नाट्यकला का उत्तरकालीन साहित्य और समाज पर व्यापक प्रभाव पड़ा। किन्तु परवर्ती ग्रन्थों के अध्ययन से स्पष्ट होता है कि नाट्यकला की यह उदात्त प्रगति बाद में कुछ सांथिल पड़ गयी। उसका कारण विधि ग्रन्थों के निषेध थे। कौटिल्य के अर्थशास्त्र से यह बात स्पष्ट होती है।

अर्थशास्त्र में नाट्यकला

आचार्य कौटिल्य का अर्थशास्त्र मौर्ययुगीन भारत का विश्वकोश है। उसमें अन्य विषयों के अतिरिक्त मौर्ययुगीन और उससे पूर्व की कला-संस्कृति का प्रामाणिक चित्रण देखने को मिलता है। उसके अनुशीलन से ज्ञात होता है कि उस समय राज्य की ओर से सभी प्रकार की कलाओं के अध्ययन एवं प्रयोग की पूरी व्यवस्था एवं स्वतन्त्रता थी। भारत के भावी राजवंशों द्वारा कला को जो राजकीय संरक्षण प्रदान किया गया, उसकी परम्परा और प्रेरणा का स्रोत मौर्ययुग ही रहा है। मध्ययुगीन भारत में निर्मित अनेक कला-संस्थान और कला-मण्डप उसी प्रतिक्रिया के परिणाम थे, जिनके लिए मौर्ययुग में व्यापक प्रचार-प्रसार और प्रयास हो चुका था।

मौर्ययुग की इस कला-धाती को साहित्य में सुरक्षित रखने का सर्व प्रथम श्रेय कौटिल्य के अर्थशास्त्र को है। उसमें एक स्थल (अध्यक्ष प्रचार, अध्याय ४१) पर लिखा गया है कि गणिका, दासी, अभिनेत्री और गायिका आदि के लिए चित्रकारी, वीणावादन, वेणुवादन, मृदंगवादन, गन्धनिर्माण और शृंगार-सज्जा-प्रसाधन आदि चौसठ प्रकार की जितनी भी कलाएँ हैं, उनके शिक्षण-प्रशिक्षण के लिए राज्य की ओर से सगीत-शालाओं, नाट्यशालाओं और चित्रशालाओं की व्यवस्था थी, जिनका संचालन मुयोग्य आचार्यों द्वारा होता था।

आचार्य कौटिल्य ने नट (अभिनेता), नर्तक, गायक, वादक (कुशीलव), बागजीव (कथा-कहानी कहने वाले), प्लवक (कूद-फाँद कर खेल दिखाने वाले), सौमित्र (ऐन्द्रजालिक) और चारण आदि को गुप्तचरों की श्रेणी में परिगणित किया है। कलाकारों की ये मण्डलियाँ गा, बजा और नृत्य करके जीविकोपार्जन किया करती थी। ये मण्डलियाँ एक राज्य से दूसरे राज्य में भी प्रवेश कर सकती थी। किन्तु ऐसी अवस्था में उन्हें पूर्व निर्धारित राज कर (Entertainment) अदा करना होता था, जो कि प्रत्येक खेल के लिए पाँच पण नियुक्त था (कौ० अ०—१।७।११।३, १।१३।१७।१, ४।७९।४।२)।

उस युग में कलाओं के प्रचार-प्रसार और आयोजन की सीमाएँ निश्चित थी। राष्ट्र की आर्थिक और सामाजिक उन्नति में कलाएँ बाधक न बनने पावें तथा समाज उनको विलास के रूप में न अपनाने पावे, इस दृष्टि से कलाओं के प्रचार-प्रसार पर कुछ प्रतिबन्ध भी लगा दिये गये थे। कौटिल्य ने स्पष्ट निर्देश किया है कि गाँवों में कोई भी नाट्यमृद, विहार तथा क्रीडाशालाएँ नहीं होनी चाहिए। नट, नर्तक, गायक, वादक और कुशीलव (वन्देहक पुरुष और अम्बुष्ठा स्त्री से उत्पन्न पुत्र कुशीलव कहलाता है) आदि गाँवों में अपना खेल दिखा कर कृषि आदि कार्यों में विघ्न-बाधा उपस्थित न करें। उन्होंने लिखा है कि गाँवों में

नाट्योत्सव

नाट्यशालाएँ आदि न होने से ग्रामवासी अपने-अपने वृत्ति कार्य में लगे रहते हैं, जिसमें राजकोष की अभिवृद्धि होती है और मारा राष्ट्र धन-धान्य में समृद्ध होता है (कौ० अ०—२।१७।११)।

देश में इन कलाकारों का सर्वथा ह्रास न होने पावे और उनसे द्वारा जीवन कला की परम्परा शीघ्र न होने पावे—इस दृष्टि से राज्य की ओर से कलाकारों के लिए नियमित वृत्ति या पारितोषिक निर्धारित था। कौटिल्य ने एक म्यान (५।९।१।३।२) पर लिखा है कि राजा को चाहिए वह नट-नर्तक-गायकों में प्रवेश को ढाई सौ पण और उनमें से जो अच्छा वाजा बजाने वाला हो, उसे पाँच सौ पण प्रति वर्ष वेतन के रूप में दे।

राज दरबार में भी इस प्रकार के लोगों के नियुक्त होने का उल्लेख किया गया है। कौटिल्य ने लिखा है कि राजा को चाहिए कि वह गायन, वादन, नृत्य, नाटक, लेखन, चित्रकारी, वीणा, वेणु, मृदंग, मात्स्यप्रयन, पादमन्वाहन और प्रमाणन आदि कलाओं में निपुण लोगों की राज दरबार में नियुक्ति करे। इसी प्रकार उसको चाहिए कि वह गणिका, दामी और नर्तकी आदि को कलाओं की शिक्षा देने वाले आचार्यों का प्रश्रय करे। उनकी आजीविका का प्रबन्ध वह उस आय में करे, जो नगरों तथा गाँवों में आती है (कौ० अ०—२।४३।२७।५)।

कलाकारों और कला का स्थान उत्तम बना रहे और अर्थ अथवा सम्मान आदि के प्रलोभन में उनकी व्यवसाय का जरिया न बनाया जा सके—इस बात को ध्यान में रख कर आचार्य कौटिल्य ने लिखा है कि वर्षा ऋतु में नट-नर्तक-गायक-वादक आदि को एक ही स्थान पर निवास करना चाहिए। उनकी कला में प्रसन्न होकर यदि कोई व्यक्ति उन्हें उचित मात्रा से अधिक पुरस्कार दे, तो उसे वे स्वीकार न करें। अपनी अधिक प्रशंसा को भी अनुमना कर दें। यदि वे इन नियमों का उल्लंघन करें, तो उन्हें बारह पण का दण्ड दिया जाय। जिसी विदेश देश, जाति, गोत्र या चरण का उपहास अथवा निन्दा और मय्युन-सम्बन्धी बातों को छोट कर नट लोग अपनी इच्छानुसार खेल दिला सकते हैं (कुशीलवा चर्पाराग्रिमैकस्या वसेयुः। कामदानमनिमान-स्यातिपाद च धर्जयेयुः। तस्यातिक्रमे द्वादशपणो दण्डः। कामं देशजातिगोत्रचरणमय्युनापहृते मर्मयेयुः—कौ० अ० ४।७६।१।५)।

इस प्रकार कौटिल्य अर्थशास्त्र में मौर्ययुगीन भारत के कलाकारों, कलाओं और कलाप्रियता को स्पष्टि का अच्छा परिचय मिलता है। नगरों से लेकर गाँवों तक कला का, विशेष रूप से नृत्य-अभिनय का प्रचार-प्रसार था। कलाकारों के अनेक वर्ग अपनी-अपनी कलाओं की उत्तति में लगे थे। ऐसा प्रतीत होता है कि विधि नियमों के बावजूद भी तत्कालीन समाज कला और कलाकारों का आदर-सम्मान करता था।

महाभाष्य में नाट्यकला

वैयाकरण पाणिनि की अष्टाध्यायी में नाट्य विषयक सामग्री का अनुसूचित नटसूत्र के अन्तर्गत पहले किया जा चुका है। रामायण और महाभारत काल में और उसके बाद कौटिल्य के अर्थशास्त्र में नाट्य विद्या पर जो प्रचुर सामग्री सुरक्षित है, उसका विवेचन भी यथास्थान किया जा चुका है। पाणिनि कृत अष्टाध्यायी की परम्परा में लिखा गया व्याकरणशास्त्र का विशाल ग्रन्थ महाभाष्य पतञ्जलि का और सम्पूर्ण संस्कृत वाङ्मय का एक प्रौढ़ ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ की रचनाकाल २०० ई० पूर्व के लगभग माना जाता है। भाष्यकार पतञ्जलि ने अपने इस महाग्रन्थ में तत्कालीन भारत की सामाजिक, सांस्कृतिक और धार्मिक प्रवृत्तियों के साथ-साथ कलात्मक अभिवृत्ति का भी विदर्शन किया है।

रामायण-महाभारत-काल (५०० ई० पूर्व) में नृत्य, गीत, वाद्य और चित्र आदि कलाओं को, वेदांगकालीन मान्यताओं के अनुसार शिल्प के अन्तर्गत माना जाता था। इसलिए उनमें शिल्पकार का प्रशस्त यथ गाना गया है। भाष्यकार पतञ्जलि के समय (२०० ई० पूर्व) तक नृत्य और वाद्य, शिल्प की परिधियों से निकल कर स्वतंत्र प्रतिष्ठा प्राप्त कर चुके थे। कलाओं में उनको प्रमुख स्थान दिया जाने लगा था। नृ-नारियों द्वारा सम्पादित नृत्य को हर्षातिरेक का विषय माना जाने लगा था (महाभाष्य—७।३।८७)।

भाष्यकार ने मात्र विशेषणार्थक नृत् घातु से नृत्य शब्द की व्युत्पत्ति स्वीकार की है। इस अर्थ में नृत्य का अर्थ उन्होंने मानवेतर पशु-पक्षियों की क्रियाओं में भी ग्रहण किया है। नृत्य का यह व्यापक अर्थ-ग्रहण भाष्यकार की विशेष देन है। महाभाष्य (७।३।८७) में उन्होंने लिखा है कि 'अपनी प्रियतमा को देख कर मोर नाचता है' (तथा प्रिया मयूरः प्रनर्ततीति)।

महाभाष्य में हमें नट-नर्तक, रंगमंच और नाट्याभिनय विषयक प्रचुर सामग्री देखने को मिलती है। महाभाष्य (२।४।७७, २।१।६९) के विभिन्न स्थलों को देख कर ज्ञात होता है कि नट सगीतज्ञ और सर्वकेशी हुआ करते थे। वे शिर में बड़े-बड़े बाल और दाढ़ी-मुँछे रखते थे। वे कभी-कभी नारी पात्रों की भूमिका भी अदा करते थे और उस समय कृत्रिम केश-स्तन धारण करते थे। इस अर्थ में भाष्यकार ने उन्हें भ्रङ्गुश नाम दिया है।

महाभाष्य (३।१।२६) के एक स्थल पर नट के लिए शोभनिक शब्द का उल्लेख हुआ है। पात्रानुकूल मुखराग, प्रसाधन और भावाभिव्यञ्जन प्रदर्शित करने के कारण ही नट को शोभनिक कहा गया। महाभाष्य

मे ही हम यह भी देखने को मिलता है कि अभिनेता कम का अभिनय करते समय जिम मुगराग को धारण करता था, राम का अभिनय करने के लिए दूसरा ही रूप बनाना था।

नट और नर्तक में बहुधा कोई अन्तर नहीं माना जाता है, किन्तु प्राचीन ग्रन्था के अध्ययन से विदित होता है कि दोनों की अलग-अलग श्रेणियाँ हुआ करती थी। महाभाष्य (४।१।११४) के एक स्थल से ज्ञात होता है कि नट का प्रयाग अभिनेता के लिए किया जाता था। नटा की स्त्रिया को नटी कहा जाता था। नट के अभिनेता अभिगान के कारण नटी को अभिनेतृ भी कहा जाता था। उनकी सन्तान नाटेर नाम से अभिहित होती थी।

नर्तक और नर्तकी, नट-नटी से भिन्न श्रेणी के होते थे। नृत्यश्रिया सम्पादन करने के कारण उनको यह नाम दिया गया। नृत्यकला की न्यूनाधिक्य निपुणता के कारण उनकी नर्तक-नर्तकिया, नर्तकतर-नर्तकिनरा और नर्तकनम-नर्तकिनमा आदि विभिन्न श्रेणियाँ बन गयी (महाभाष्य—६।३।४२)।

ऐसा प्रतीत होता है कि पतञ्जलि के समय तक नट-नटिया को अपेक्षा नर्तक-नर्तकिया का स्थान ऊँचा माना जाने लगा था। नट-नटिया की प्रतिष्ठा समाज में गिर चुकी थी। रगमच पर जाती हुई नटिया स जब लाग पड़ने पर कि 'तुम विनकी हो?' (कस्य यूयम्, कस्य यूयम्), तो उनका उत्तर होता था 'तुम्हारी हैं, तुम्हारी हैं' (तव, तवेति)। महाभाष्य (६।१।२) के इस उल्लेख से और धर्मसूत्रा, स्मृतिग्रन्था के विधानों से स्पष्ट है कि नट अपनी स्त्रिया को हमरा के उपयोग के लिए देने में कोई सकोच नहीं करते थे। इसलिए नट-नटियों को समाज में हीन दृष्टि से देखा जाने लगा था और धमना, परिव्राजका, भिक्षु भिक्षुनिया तथा ब्रह्मचर्य आश्रम में जीवन बिताने वाले लागा का नाट्य-समारोह में सम्मिलित होने पर प्रतिबन्ध लगा दिया गया था।

नाट्यकला और नट-नटिया तथा नर्तक-नर्तकिया के अतिरिक्त महाभाष्य में रगमच और नाट्याभिनय विषयक सामग्री भी देखने को मिलती है। महाभाष्य (१।४।१९, ३।१।२६, ६।१।२) के कतिपय प्रसंगा में रग से रगमच और रगमच पर नाटका के अभिनय होने का उल्लेख देखने को मिलता है। इस विषय की सामग्री का अनुशीलन करने पर ज्ञात होता है कि भाष्यकार पतञ्जलि के समय तक रगमच का पर्याप्त विकास हो चुका था। नटा द्वारा रगमच पर नाटका का अभिनय करने का स्पष्ट उल्लेख उक्त सन्दर्भों में हुआ है। इनका ही नहीं महाभाष्य (३।१।२६) के कसवष और बलिबन्ध नामक नाटका के प्रयोग (अभिनय) की भी चर्चा देखने को मिलती है। इस सन्दर्भ को उद्धृत करते हुए डॉ० प्रमुदयाल अग्निहोत्री ने अपनी पुस्तक पतञ्जलि कालीन भारत (पृ० ५०१) में लिखा है "नट श्रेण प्रत्यक्ष ही कस को मारते हैं या बलि को बांधते हैं। चित्रा में भी प्रहारार्थ उठाये गये हाथ और कस-नर्पण आदि नियाएँ रहती हैं। उनमें लिए भी वर्तमान पात्र का प्रयाग उचित है। यह ग्रन्थिक लोग, वे भी प्रारम्भ में मृत्यु तक उनकी श्रद्धा का वर्णन करते हुए बुद्धि में उन विषया को प्रभावित करते हैं। श्रोता लोग उन विषया की बुद्धि में कल्पना करते जाते हैं। उनके मन पटाया के साथ तदानीर होते जाते हैं। इसीलिए श्रोता और दर्शक भिन्न भिन्न मन के दिखायी पड़ते हैं। कोई वसपक्षीय होता है और कोई वृष्णपक्षीय। वे अपने प्रिय पात्र को देख कर प्रसन्न होते हैं और पराजय

देख कर दुःखी। कभी उनका मुख लाल होता है, कभी स्याह पड़ जाता है। इसीलिए मानसिक कल्पना के आधार पर अतीत की घटनाओं के लिए तीनों वालों का प्रयोग देखा जाता है।”

इस उद्धरण में भाष्यकार ने रगमच पर अभिनीत कसबध और बलिवन्ध नाटकों की अतीत कालीन घटनाओं का उल्लेख करते हुए दर्शकों तथा श्रोताओं पर उनके प्रभाव की प्रतिक्रिया का चित्र अंकित किया है। भिन्न-भिन्न मत के दर्शकों एवं श्रोताओं पर नाटक की घटनाओं के तदनुरूप प्रभाव के कारण ही महाकवि कालिदास ने मालविकाग्निमित्र में लिखा है कि : “भिन्न-भिन्न रुचि के लोगों के लिए नाटक समान रूप से मनोरजन का विषय होता है।”

उक्त उद्धरण से यह भी विदित होता है कि आज की ही तरह तब भी रगमच की सज्जा के लिए पर्दों तथा नाट्यभाला की भित्तियों को विभिन्न कलात्मक दृश्यों से चित्रित किया जाता था। वे दृश्य बहुधा उस नाटक की घटनाओं पर आधारित होते थे, जिसका अभिनय किया जाता था। आजकल अभिनेताओं को पर्दों की ओट से जैसे प्रमोद किया जाता है या सम्वाद सुनाये जाते हैं, उसी प्रकार का कार्य करने वाले व्यक्ति को महाभाष्य में ग्रन्थिक नाम से कहा गया है। डॉ० अग्निहोत्री लिखते हैं कि “अभिनय के साथ एक व्यक्ति कथा-प्रसंगों को जोड़ता जाता था। जहाँ कथावस्तु सम्वादों द्वारा सुस्पष्ट नहीं हो पाती थी, वहाँ एक व्यक्ति वाचक के रूप में पुस्तक के आवश्यक अंश पढ़ देता था।” नाटक के विभिन्न पात्रों द्वारा अभिनय कथावस्तु के प्रसंगों को ग्रथित करने या जोड़ने के कारण ही उसे ग्रन्थिक नाम से कहा गया।

ग्रन्थिक के अतिरिक्त भाष्यकार ने आरम्भक शब्द का भी उल्लेख किया है। वह नाट्य-प्रयोग का प्रेरक होता था और उसके निर्देशन पर ही श्रोताओं एवं दर्शकों के समक्ष पात्रों द्वारा रगमच पर अभिनय आरम्भ होता था। इस अर्थ में आरम्भक एक ओर डाइरेक्टर का काम करता था और दूसरी ओर मूत्रधार एवं उद्घोषक की भूमिका का भी निर्वाह करता था। महाभाष्य से हमें यह भी विदित होता है कि पात्रों द्वारा रगमच पर कथावस्तु विभिन्न आंगिक हाव-भावों सहित मस्वर प्रस्तुत की जाती थी।

इस प्रकार महाभाष्य के विभिन्न सन्दर्भों की मामूली के अध्ययन से स्पष्ट होता है कि वैमाकरण पतञ्जलि के समय तक रगमच पर नाटकों के अभिनय का पर्याप्त प्रचलन हो चुका था और आज की ही तरह तब भी सहृदय सामाजिक उनसे मनोरजन किया करते थे।



कामसूत्र में नाट्यकला

आचार्य वात्स्यायन के कामसूत्र में नाट्यकला की अनेकविध चर्चाएँ देखने को मिलती हैं। कामसूत्र स्वयं एक कला-विषयक शास्त्रीय ग्रन्थ है। इस दृष्टि से उसमें भारत की तत्कालीन कला, संस्कृति और लोकाचारों का विस्तृत वर्णन देखने को मिलता है। गुप्त युग की स्वर्णिम संस्कृति का एक प्रकार से वह दर्पण है।

महायान बौद्ध ग्रन्थ ललितविस्तर के बाद कलाओं के सम्बन्ध में शास्त्रीय विचार कामसूत्र में ही देखने को मिलते हैं। कामसूत्र के कला-विवेचन में कुछ भिन्नता एक विशेषता है। पहली भिन्नता सहाय की है और दूसरी रूप-भेदा की। उससे पूर्व कलाओं के सम्बन्ध में जो अव्यवस्था और भ्रान्ति थी, उसको वात्स्यायन ने ही दूर किया। वात्स्यायन द्वारा वर्गीकृत एवं निर्धारित कला भेदा को इसलिए भी अधिक महत्व दिया जाता है कि परवर्ती साहित्य में जहाँ भी उनकी चर्चा हुई है, उसका आधार वात्स्यायन द्वारा निर्धारित एक परिगणित कलाएँ ही रही हैं।

वात्स्यायन के कामसूत्र में ६४ प्रकार की कलाओं की नामावली दी गयी है। उसमें नृत्य, संगीत और वादन का उल्लेख हुआ है। उसके प्रथम भागरीक प्रकरण में लिखा है कि एक रसिक नागरक को दैनिक दिनचर्या में कलाओं द्वारा मनोविनोद करना चाहिए (तास्ताश्च कलाक्रीडा)। यह प्रसंग बड़ा ही महत्वपूर्ण है। रसिक नागरक की दिनचर्या का उल्लेख करते हुए वहाँ कहा गया है कि प्रति दिन तीसरे पहर उसे इस प्रकार की सभा-गोष्ठियाँ का आयोजन करना चाहिए, जिसमें नृत्य, गीत, वादन कलाओं के साथ-साथ काव्यशास्त्रादि ज्ञानबद्धक विषयों पर भी वाद विवाद होता हो। इस प्रकार की नृत्य आदि विभिन्न कलाओं और काव्यशास्त्र आदि विषयों की चर्चा के लिए महानिबन्धन नामक कला-गोष्ठियाँ के आयोजन की विशेष व्यवस्था दी गयी है। इन गोष्ठियों में प्रति मास या मास में दो बार सरस्वती भवन में नियुक्त कलाकारों द्वारा तथा बाहर से बुलाये गये नट-नर्तकों द्वारा किसी पूर्वं निर्दिष्ट दिन या पूर्वं दिन पर विभिन्न कलाओं का प्रदर्शन होता था (पञ्चम्य मासस्य वा प्रज्ञातेऽहनि सरस्वत्या भवने निबुक्षताया नित्यसमाज — १।४।२७)। इन सभा-गोष्ठियों में बाहर से आमंत्रित नट-नर्तक-गायकों को पुरस्कार देकर सत्कारपूर्वक विदा किया जाता था (कुशीलवाश्चागन्तव्यं प्रेषणकमेवा दद्युः — १।४।३०)। उनमें से जो सुयोग्य कलाकार होते थे, उन्हें कुछ दिन और ठहरने के लिए कहा जाता था, अन्यथा सभी को सत्कारपूर्वक उचित पारिव्यक्तिक देकर विदा कर दिया जाता था (ततो यथाश्रद्धमेवा दर्शनमुत्सर्गो वा — १।४।३०)।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

आचार्य वात्स्यायन ने सत्कालीन कलाप्रेमी समाज द्वारा आयोजित ऐसी सामूहिक गोष्ठियों (गोष्ठी समवाय) का भी उल्लेख किया है, जो किसी वैद्या के घर पर या नाट्यशाला में अथवा किसी समान विद्या-बुद्धि-शील-वित्त सुपरिचित मित्र के घर पर आयोजित हुआ करती थी। इस प्रकार की गोष्ठियों में जिन विषयों का आयोजन किया जाता था, उनमें नृत्य और संगीत का भी कार्यक्रम सम्मिलित हुआ करता था। विभिन्न ऋतु-उत्सवों, श्रीशेखरवो और पर्व-त्योहारों पर अभिनय का भी आयोजन हुआ करता था।

नागरक के साथ सहचर के रूप में विद्रूपक विशेष रूप से इसलिए नियुक्त होता था कि वह संगीत, नृत्य आदि कलाओं द्वारा नागरक का मनोरंजन करे।

उत्तम प्रज्ञा के सर्व-गुण-सम्पन्न सम्भ्रान्त नायकों की भाँति वैद्याओं में भी रूप, यौवन, शी और माधुर्य आदि गुणों के अतिरिक्त काव्य और कला के प्रति भी स्वाभाविक अभिरुचि होती थी। नृत्य और संगीत उनके जीवन के अपरिहार्य अंग थे। उनके लिए यह विद्या (राजाज्ञा) था कि अपने घर पर मेल-मूलावान के लिए आये प्रेमीजनो का वह यत्न-धुव्य-माला आदि से सत्कार करे और नृत्य-संगीत आदि की गोष्ठियों (महफिलों) का आयोजन कर उन्हें प्रसन्न करे।

ताम्बूलानि सज्जन्तं ससृजतं चानुलेपनम् ।

आगत्यस्याहरेत्प्रोत्था कलागोष्ठींश्च योजयेत् ॥

कामसूत्र—६।१।३१

कामसूत्र के इसी वैज्ञानिक अधिकरण में आचार्य वात्स्यायन ने वैद्याओं की धर्मियों का विभाजन करते हुए गणिका नामक वैद्या के सम्बन्ध में लिखा है कि वह नृत्य, संगीत आदि कलाओं में निपुण होनी थी। उनके व्यवसाय के लिए ये दोनों कलाएँ आवश्यक साधन थी। अपनी पुत्रियों के प्रति सब से पहला वर्तमान उनका यह होता था कि उन्हें अपनी परम्परा द्वारा प्राप्त नृत्य-संगीत आदि ललित कलाओं में दीक्षित किया जाय। इस मन्दिर में आचार्य वात्स्यायन ने ऐसी गन्धर्वशालाओं का उल्लेख किया है, जहाँ गणिका पुत्री तथा इसी प्रकार की कलानुरागिणी युवतियों के लिए नृत्य-संगीत की विधिवत् शिक्षा की व्यवस्था थी।

कामसूत्र में वर्णित उक्त नाट्य-संगीत आदि कलाओं का सम्पन्न, सम्पन्न एवं सम्भ्रान्त समाज में तो व्यक्त था ही, साथ ही ग्रामों में भी उनका अच्छा प्रचार-प्रसार था और वहाँ भी इस प्रकार की कला गोष्ठियों के आयोजन का प्रवण्य था।

इस प्रकार आचार्य वात्स्यायन के कामसूत्र में ज्ञात होता है कि नाट्य-संगीत कलाएँ उस युग के समाज का अंग बन गयी थीं और समाज के सभी वर्गों तथा देश के प्रत्येक क्षेत्र में उनका वर्मान प्रचार-प्रसार हो चुका था। यह युग ऐसा था, जब वरिष्ठता, विद्वत्ता और प्रतिष्ठा के लिए कलाओं को मानदण्ड माना जाता था।

पुराणों में नाट्यकला

पुराण भारतीय सस्कृति के विश्वकोश हैं। उनमें धर्म, अध्यात्म, इतिहास, ज्ञान-विज्ञान और कला-कौशल आदि अनेक विषयों की सामग्री समाविष्ट है। वे वैदिक सस्कृति एवं धर्म के उनायक, वाहन एवं प्रवर्तक हैं। जहाँ तक कलाओं का सम्बन्ध है, वैदिक युग की अपेक्षा पौराणिक युग में उनके आदर-सम्मान और प्रचार-प्रसार का स्वरूप व्यापक रूप में देखने को मिलता है।

महाभारत के प्रसंग में हरिवंश पुराण की नाट्यकला विषयक सामग्री का विवेचन पहले किया जा चुका है। हरिवंश पुराण और विष्णुधर्मोत्तर पुराण में कला की मौलिक एवं प्राविधिक सामग्री सुरक्षित है। विष्णुधर्मोत्तर पुराण के चित्रसूत्र में कला के पङ्खा का सागोपाग शास्त्रीय विवेचन किया गया है। इन दोनों पुराण ग्रन्थों की कला-सामग्री ने सस्कृत के परवर्ती ग्रन्थों को ही नहीं, जैन-बौद्धों की कला-विषयक स्थापनाओं को भी प्रभावित किया।

अभिनय कला की दृष्टि से हरिवंश पुराण की सामग्री का विशेष महत्व है। इस पुराण में बिलखी हुई तत्सम्बन्धी विपुल सामग्री का अनुशीलन करने पर ज्ञात होता है कि ईसा की दूसरी-तीसरी शताब्दी के आस-पास अभिनय कला बहुत उत्थति पर थी। इसका प्रभाव परवर्ती पुराणों एवं अन्य विषय के ग्रन्थों पर भी लक्षित हुआ। हरिवंश में निहित नाट्य तत्त्व वैदिक युगीन नाट्य भावना का विकसित रूप है। वैदिक युग में यज्ञों के समय सम्पन्न होने वाले नाट्योभिनय का परिष्कृत एवं सस्कृत रूप हरिवंश में वर्णित अद्वैतयज्ञ के अवसर पर आयोजित होने वाले नाट्य में देखने को मिलता है।

पौराणिक युग की नाट्यकला के परिचायक प्रमाण उक्त दोनों पुराणों के अतिरिक्त ब्रह्मपुराण, विष्णुपुराण, पद्मपुराण और भागवत आदि में उपलब्ध होते हैं। ब्रह्मपुराण (१८१।२०) में रासनीडा का मुख्यवर्णित रूप देखने को मिलता है। रास की यह परम्परा विष्णुपुराण (५।१३), पद्मपुराण (पाता० ६९। ८७-११८), ब्रह्मवैवर्त पुराण (कृष्ण० २८-५५) और भागवत आदि में विस्तार से वर्णित है। भागवत की रासपंचाध्यायी में हमें रासलीला का सर्वोत्कृष्ट रूप देखने को मिलता है।

सास्कृतिक महत्व की दृष्टि से यदि पुराणों का अनुशीलन किया जाय तो तत्कालीन लोक-जीवन में नृत्य-संगीत की उत्थत परम्परा का पता लगाया जा सकता है। पुराणों की रचना बहुते बाद में होने के बावजूद भी उनकी विषय-सामग्री बहुत प्राचीन है। इस दृष्टि से उनमें युग-युगों की सास्कृतिक एवं वैचारिक धारा का सगम हुआ है। आगे की पीढ़ियों को कविता, कला और कथा का दाय पुराणों से ही प्राप्त हुआ।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

रासलीला और छालिक्ख अभिनय पौराणिक युग की विदोष देन है। नाट्यकला को भक्ति, प्रेम और आराधना का रूप देकर पुराणों के ऋषियों ने उसको नया परिवेश दिया। धर्म-सम्पूजित कला की यह रस धारा लोक-मानस में ऐसी घुल मिल गयी कि अब तक उसकी अटूट परम्परा बनी हुई है। विभिन्न प्रदेशों के लोक-नृत्यों को अपनी धाती देकर रासलीला ने अपना विकास किया।

जैन-बौद्ध ग्रन्थों में नाट्यकला

भारतीय कला के उन्नयन और प्रचार प्रसार में जैन-बौद्धों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। धर्म की पीठिका पर कलाओं की धाती को स्थापित करके उन्होंने द्वीपान्तरी में उसका प्रचार प्रसार किया। जहाँ तक नाट्यकला का सम्बन्ध है, विधिग्रन्था और जैन-बौद्धों के धर्मग्रन्थों में उसके आयोजन तथा प्रदर्शन पर कुछ सीमाओं तक प्रतिबन्ध लगाये गये हैं, किन्तु फिर भी उसके वशीभूत हुए ऐसे लोगों के भी उदाहरण देखने को मिलते हैं जिन्होंने बार-बार उन धर्माज्ञाओं का उल्लंघन किया।

जैन धर्म के ग्रन्थों में ६४ तथा ७२ प्रकार की कलाओं का उल्लेख हुआ है। समवायागसूत्र और औपपत्तिकसूत्र में इन कलाओं की नामावली दी गयी है। इन दोनों ग्रन्थों की कला-सूची में यद्यपि भिन्नता है, फिर भी उनकी सख्या में एकता है। समवायागसूत्र की सूची में नृत्य, गीत, वाद्य और ताल को भी कलाओं में परिगणित किया गया है। इसी प्रकार औपपत्तिकसूत्र में नाट्यशास्त्र, ताल, वाद्य की चर्चा की गयी है। नाट्य, नृत्य, गीत, वाद्य और ताल के सम्बन्ध में जैन पुराणों में प्रचुर सामग्री देखने को मिलती है। वहाँ इन ललित कलाओं को शिक्षा का आवश्यक अंग बताया गया है। जैसा वैदिक एवं पौराणिक, महाभारत और रामायण के उल्लेखों से भी ज्ञात है, जैन धर्म के ग्रन्थों में भी इन कलाओं का एक उद्देश्य युवक-युवतियों की पारम्परिक स्पर्धा का विषय माना गया है।

जैनो के कल्पसूत्र-टीका और कालिका पुराण में ६४ प्रकार की कलाओं का उल्लेख हुआ है। कल्पसूत्र टीका में इन कलाओं को महिला गुण कहा गया है। कालिका पुराण (१०वी० श०) में कला की उत्पत्ति विषयक एक कथा में बताया गया है कि ब्रह्मा ने पहले प्रजापति तथा ऋषियों को उत्पन्न किया, फिर सध्या नामक कन्या को जन्म दिया और तदनन्तर मदन देवता (मन्मथ) को पैदा किया। मदन देवता को ब्रह्मा ने यह वरदान दिया कि उससे वाणों के लक्ष्य में कोई वचन न सकेगा। इसलिए सृष्टि रचना में वह ब्रह्मा की सहायता करे। अपने वाणों का प्रथम प्रयोग मदन ने ब्रह्मा और सध्या पर किया। फलतः वे कामवीर्य से पीड़ित हो गये और अपने प्रथम समागम में ब्रह्मा-सध्या ने जिन वस्तुओं को जन्म दिया, उनमें ६४ कलाएँ भी थीं।

उक्त दोनों ग्रन्थों की कला-सूची में नाट्य, संगीत, गायन, वाद्य आदि का भी नाम है। इस तरह स्पष्ट है कि जैन धर्म में नाट्यकला को लाक्षणिक कला के रूप में अपनाया गया और साहित्य में भी उसको उच्च स्थान प्राप्त हुआ।

जैनगमों में चम्पा, राजगृह, श्रावस्ती, वीणाम्बी और मिथिला आदि भारत के प्राचीन नगर तथा वहाँ के नागरिक जीवन का विस्तार में वर्णन किया गया है। उन वर्णनों में तत्कालीन समृद्धि, नानाविध कलाओं, विद्याओं और मनोरंजनों का भी उल्लेख हुआ है। जबवाइससूत्र में चम्पा नगरी का वर्णन करते हुए लिखा गया है कि वहाँ नटों, नर्तकों, लास्य नृत्य करनेवागें नर्तकियाँ और तानपुरा वीणा आदि वाद्यों को बजाने वाले कलाकारों का गमनागमन होना रहता था। वह नगरी कुशल शिल्पियों एवं स्वपनियों द्वारा तैयार किये गये भव्य भवनों में सुगोभित थी। इसी चम्पा नगरी के सम्बन्ध में श्रीपरमेश्वरसूत्र में पूणमद्र नामक चैत्य का वर्णन करते हुए लिखा गया है कि वहाँ नटों, नर्तकों, नाना प्रकार के गिलाहियों और सगीनज्ञों आदि का जमघट लगा रहता था। इसी प्रकार जैन धर्म के राजप्रधानीय आगम ग्रन्थ में महावीर स्वामी के जीवन चरित को नृत्यप्रधान नाट्य में अभिनीत किये जाने का उल्लेख हुआ है। इस विम्बूत उपाध्याय के अध्ययन से ज्ञात होता है कि अनेक धार्मिक प्रतिघन्धों के बावजूद भी जैन धर्मानुयायी समान की नृत्यकला के प्रति गहन अभिरुचि में किसी प्रकार की कमी नहीं हुई थी।

जैन धर्म द्वारा प्रलंबित स्थापत्य, मूर्ति एवं चित्रकला के क्षेत्र में नृत्य की विभिन्न भाव-भंगिमाओं का उत्कीर्णन एवं आलेखन होने के कारण भी तत्कालीन जैन समाज में नृत्यकला की लोकप्रियता का पता चलता है। अमय, वरद आदि की मुद्राओं को धारण किये तीर्थंकर महात्माओं की भव्य विमाल प्रतिमाओं और उनकी प्राणवन्त तेजस्वी आँखों में विशेष भाव दक्षित हैं। इसी प्रकार जैन कलम के चित्रकारों ने अपनी कला-कृतियों में सुन्दरी नृत्यांगनाओं का रसभावपूर्ण चित्रण किया है।

कला के उत्थान और प्रचार-प्रसार में जैन धर्म की अपेक्षा बौद्ध धर्म के अनुयायी कलाकारों का अधिक योगदान रहा है। कला को उच्चासन पर प्रतिष्ठित करने और उसके माध्यम से भारतीय सभ्यता को दीपान्तरो में ले जाने का श्रेय भी बौद्ध कलाकारों को है।

ईसा पूर्व में रचे गये बौद्ध ग्रन्थों में विदित होता है कि उस समय तक नाट्यकला का राष्ट्रव्यापी विकास हो चुका था। विनयपिटक के चुल्लवग्ग की एक कथा में बताया गया है कि अश्वजित् और पुनर्वसु दो निष्ठु एवं बार-बार कौटागिरि की रणशाला में अभिनय देवने के बाद किसी नर्तकी से प्रेमालाप करते हुए पकड़े गये तो बिहार के महास्वियर ने तत्काल ही उन्हें बिहार से निकाल दिया। इस उल्लेख से स्पष्ट है कि तब नाट्यकलाओं का निर्माण हो चुका था और सार्वजनिक मनोरंजन के लिए उन में अभिनय आयोजित होने लगे थे।

कलाओं का विस्तार में विवेचन करने वाले प्राचीन बौद्ध ग्रन्थों में ललितविस्तर का नाम प्रमुख है, जिसका रचनाकाल तीसरी श० ई० माना जाता है। यह ग्रन्थ यद्यपि महायान बौद्ध संप्रदाय का है, फिर भी सर्व प्रथम जमी में कला की इतनी बृहद् सूची देवने को मिलती है। इस सूची में लगभग ७९ कलाओं के नाम गिनाये गये हैं और इस सन्दर्भ में यह भी कहा गया है कि इन सभी कलाओं में राजकुमार मिदार्थ मिदहन्त थे। इसकी सत्यता जहाँ तक हो, किन्तु इस धारणा के मूल में राजकुमार मिदार्थ के असामान्य व्यक्तित्व का परिचय अवश्य मिलता है। साथ ही यह भी जानने को मिलता है कि कलाओं में विज्ञता प्राप्त करना राज-परिवार के व्यक्तियों को भी आवश्यक था।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

ललितविस्तर की इस कला-सूची में वीणा, वाद्य, नृत्य, गीत, पाठ्य, लास्य और नाट्य आदि का भी उल्लेख किया गया है। इन कला-भेदों के अध्ययन से ज्ञात होता है कि प्राचीन काल में कलाओं की अनेक स्वतन्त्र श्रणियाँ निर्धारित हो चुकी थीं।

बौद्ध ग्रन्थों में नाट्यकला और नाट्यशाला सम्बन्धी विवरण बिखरे हुए रूप में मिलते हैं। बौद्ध युग में चित्रकला और मूर्तिकला को विशेष रूप से अपनाया गया। ये दोनों कलाएँ धर्म के प्रचार-प्रसार के लिए भी बड़ी कारगर सिद्ध हुईं। नाट्यकला तथा अन्य कलाओं को उस समय विशेष प्रोत्साहन नहीं मिला। दिव्यावदान की एक कथा में रुद्रदामन को वीणा बजाते हुए और उसकी स्त्री चन्द्रावती को नृत्य करते हुए दर्शित किया गया है। फिर भी धर्म की दृष्टि से इस प्रकार के कार्य वज्रित समझे जाते थे और भिक्षु-भिक्षुणियों का उनमें सम्मिलित होना निषिद्ध था।

बौद्धकला की धाती जिन प्राचीन गुफाओं में सुरक्षित है, उसको देख कर स्पष्ट ही यह ज्ञात होता है कि वे युगद्रष्टा कलाकार अभिनय विद्या के भी पूर्ण ज्ञाता थे। अजन्ता, एलोरा, नाच और सित्तनवासल की कला कृतियों में रूपसी नृत्यागनाएँ तथा अभिनय की विभिन्न भाव मुद्राएँ अंकित हुईं मिलती हैं। ये हस्त मुद्राएँ शास्त्रीय दृष्टि से, विशेष रूप से अभिनयदर्पण के लक्षण-विनियोगों के अनुसार सर्वथा शुद्ध साबित हुई हैं। बौद्ध शैली के चित्रों में अभिनय-नृत्य की बहुसंख्यक कृतियाँ आज भी देश विदेश में सुरक्षित हैं। चित्रकला के अतिरिक्त बुद्ध, बोधिसत्त्व आदि की प्रतिमाओं में विभिन्न भावमयी मुद्राएँ देखने को मिलती हैं।

इस प्रकार जैन और बौद्ध धर्म के कलाकारों, कलाचार्यों और कृतिकारों ने अन्य कलाओं के साथ नाट्यकला के सम्बन्ध में भी तत्कालीन जन-जीवन की अभिवृद्धि का सम्यक दिग्दर्शन किया है।



रासलीला और छालिव्य अभिनय

रासलीला

भारतीय जन-जीवन और साहित्य में परम्परा से कला के प्रति जो प्रकृत एवं गहन अभिरुचि रही है, रासलीला उसका ज्वलंत उदाहरण है। तत्त्ववेत्ताओं ने उसको आध्यात्मिक पृष्ठभूमि का आधार बनाया कला-कारों को उसमें नयी चेतना मिली और सामान्य जन जीवन में वह धार्मिक आस्था का विषय बन कर मनोरंजन का साधन बनी। पुरातन काल से लोक मानस की अन्तर्चेतना को प्रभावित करते हुए रास की यह परम्परा अटूट रूप में आज तक बनी हुई है। भारतीय नाट्य परम्परा के इतिहास में उसका महत्वपूर्ण स्थान रहा है।

भागवत धर्म के अनुयायी विद्वत्समाज में रास की अनेक दृष्टियाँ से व्याख्या की गयी हैं। अधिकतर विद्वानों ने उसकी व्युत्पत्ति का आधार रास बताया है (रासना समूहों रास)। श्रीमद्भागवत की टीका में श्रीधर स्वामी ने अनेक नर्तकियों द्वारा सम्पादित नृत्य विशेष को रास कहा है (रासों नाम बहुनर्तकी युक्त नृत्य विशेष)। भागवत के दूसरे टीकाकार जीव गोस्वामी के मत से परम रास पूज ही रास है, रास सं समन्वित सबया विलक्षण ब्रजलीला ही रास है, अथवा विदुद्ध प्रेम से निम्नत शृंगार रास ही रास है (रास परमरसकदम्बमय। रास कदम्बमय काचिद् विलक्षणो ब्रजलीलाविशेषो। यद्वा मुखरस शुद्ध प्रेमा स एव रास)।

श्रीमद्भागवत की रासपञ्चाध्यायी रासलीला का मुख्य आधार है। उसमें रासलीला या रासलीला पर विस्तार से विवेचन किया गया है। वहाँ प्रभरस स परिपक्व ऐसी आनन्दमयी लीला को रास नाम से कहा गया है, जिसमें गोपिकाओं के साथ श्रीकृष्ण मण्डलाकार नृत्य रचा करते हैं। यह नृत्य कृष्ण के अनेक रूपों के साथ गोपियों परस्पर हाथ बांध कर वृत्ताकार रूप में किया जाती थी।

रासलीला के शास्त्रीय और लौकिक पक्ष पर विचार करने से पूर्व उसके प्रयोग पक्ष को जान लेना आवश्यक है। बहुधा लीला और नाटक में कोई अन्तर नहीं समझा जाता, किन्तु नाटक से लीला सर्वथा भिन्न है। उस दुर्गम वाक्य को लीला कहते हैं, जो किसी वाक्य या इतिहास पर आधारित हो। रामायण के आधार पर अभिनीत रामलीला या भागवत के आधार पर अभिनीत कृष्णलीला, दोनों लीलाएँ हैं। इस दृष्टि में नाटक विद्या उसमें सर्वथा भिन्न है।

आध्यात्मिक पृष्ठभूमि में रासलीला को जीवात्मा का परमात्मा के साथ चिर सम्बन्ध व्यक्त करने वाली साधना कहा गया है। गोपियों प्रकृति रूपा एवं अन्तःकरण की वृत्तियाँ हैं। कृष्ण परमात्मा हैं। जैसे सूर्य की किरणें सूर्य में अन्तर्धान रहती हैं, बाहर प्रसर जाती हैं और फिर सूर्य में ही समा जाती हैं, ठीक यही गति

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

रामलीला में वृष्ण-गोपिकाओं की है। गोपियाँ इन्द्रियों की प्रतीक हैं और वृष्ण आत्मा के प्रतीक। उनकी वशी ध्वनि मोहिनी का प्रतीक है। वशी ध्वनि से आकृष्ट होकर गोपियाँ स्त्री अन्त वृत्तियाँ या इन्द्रियाँ आत्मा श्रीवृष्ण की ओर गतिमान होती हैं। वृत्तियों का आत्मा से सामीप्य होता है। यही रास की स्थिति है। इस सामीप्य में अज्ञान, अन्धकार विलुप्त होकर आत्म प्रकाश की स्थिति आती है। वृत्तियाँ वियोग की अनुभूति को स्मरण कर आत्ममग्न होती हैं और अन्त में आत्मा में लीन हो जाती हैं। पूर्णानन्द, आत्मानन्द एवं ब्रह्मानन्द की इसी रस रूप चरमस्थिति को रास कहा गया है।

रासलीला एक परमानन्दमयी भावना है, जिसमें सर्ग और लय, आदि और अन्त, सृष्टि की ये दोनों सनातन स्थितियाँ अन्तर्निहित हैं। जीव इस आनन्दमयी सृष्टि का एक अंश है, जो कि नाना नाम-रूप भौतिक प्रपञ्च में उलझ कर अपने वास्तविक स्वरूप और सम्बन्ध को विस्मृत कर देता है। आत्मा या अन्तर्चेतना उनको बार-बार उसके प्रकृत स्वरूप का आभास दिलाती रहती है। इस आभास से जीव अपने वियोग का अनुभव करता है और धीरे-धीरे अविद्यमान चेतन आत्मा की ओर अग्रसर होकर उसी में लीन हो जाता है। जीवन की यही लीनावस्था रासलीला की परमानन्दमयी भावना है। रासप्रवाध्यायी की यह आध्यात्मिक पुष्ट भूमि है और इसीलिए श्रीधर स्वामी ने शृंगार रस की कथावाहिनी होने के कारण उसे निवृत्तिपरा कहा है (शृंगाररसकथोपदेशेन निवृत्तिपरेण पञ्चाध्यायी)।

उन आध्यात्मिक स्वरूप की भाँति रासलीला का अपना लौकिक पक्ष भी है। वास्तविकी और व्यावहारिक उसके दो रूप हैं। दोनों का अपना-अपना महत्व और स्थायित्व है। दोनों परस्पर आश्रित हैं। पुराणों, नाट्यों, महाकाव्यों, नाटका और जैन-बौद्ध, सभी विषय के ग्रन्थों में रासलीला का सामोपाग बर्णन देखने को मिलता है। माटिय में उसकी यह व्यापक अनुभूति उसकी लोकप्रियता की परिचायक है।

अभिनय कला के इतिहास में रासलीला का महत्वपूर्ण स्थान है। शास्त्रीय दृष्टि से रासलीला का विवेचन मुख्य रूप से भागवत धर्म के ग्रन्थों में देखने को मिलता है। लोक-जीवन में अभिनय के प्रचार-प्रसार में रामलीला का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। रामलीला मनोरञ्जन का ही नहीं, धार्मिक विद्वानों का भी मेन्द्र रही है। शास्त्र-संगीत-नृत्य नाट्य की परम्परा उमरी के द्वारा लोक-प्रचलित हुई।

रास और हल्लीस

भारतीय अभिनय कला का प्राचीन रूप हल्लीस रास में देखने को मिलता है। प्रायः सभी पुरातन शास्त्रकारों और आधुनिक विद्वानों का अभिप्राय है कि रास नृत्य का अपर नाम हल्लीस है। राम नृत्य का हल्लीस नाम में उल्लेख माटिय और कला, दोनों में हुआ है। पुराण ग्रन्थों और भागवत सम्प्रदाय के शास्त्रीय ग्रन्थों में उसका विवाद दिग्दर्शन हुआ मिलता है। भास और कालिदास में लेकर परवर्ती कालाचारों, नाट्यकारों और कवियों-महाकवियों की कृतियों में हल्लीस नृत्य का उल्लेख देखने को मिलता है। मूर्तिपूजा और चित्रकला में उसके विविध रूपों की मूर्तियाँ छविपत्र अभिन हुई हैं।

हल्लीस नृत्य के अधिष्ठाना नटवर भगवान् श्रीकृष्ण हैं। इस नृत्य का प्रयोग उन्होंने ब्रजवासिनी गोपिकाओं और राधा के साथ किया था। आचार्य नन्दिनेश्वर के अभिनयदर्पण (श्लोक ५) में लिखा है कि ब्रजगानाओं को अभिनय की दीक्षा वाणापुर की कन्या उपा से प्राप्त हुई थी। हल्लीस नृत्य के अधिष्ठान स्वयं श्रीकृष्ण हैं और उन्हीं के द्वारा उनकी दीक्षा गोपियों को मिली।

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र में हल्लीस नृत्य के विधि-विधानों पर विस्तार से विचार किया गया है और उसे रासक से भिन्न माना गया है। आचार्य अभिनवगुप्त ने अभिनवभारती में आचार्य भरत के अभिनय की व्याख्या करते हुए लिखा है कि मण्डलाकार रूप में जिस नृत्य का आयोजन होता है, उसे हल्लीस कहते हैं। उसमें एक नैना होता है, जैसे कि गोपिकाओं में श्रीकृष्ण। उसमें विभिन्न प्रकार के राग, ताल तथा लयों का समावेश होता है। उसमें एक-एक स्त्री-पुरुष की चौंसठ जोड़ियाँ वृत्ताकार रूप में अभिनय करती हैं। अभिनवगुप्त ने भरत से कुछ भिन्न रामचन्द्र गुणभद्र ने अपने नाट्यदर्पण में सोलह या बारह नायिकाओं के परस्पर हाथ बाँधे वृत्ताकार नृत्य को हल्लीस नाम से कहा है। शारदाजनय के भाष्यप्रकाशन में सोलह या बारह नायक पानों द्वारा अभिनीत हस्तचक्र नृत्य को रास कहा गया है। इन परिभाषाओं में ऐसा ज्ञात होता है कि लोक-परम्परा में आचार्य भरत के समय हल्लीस नृत्य जिस रूप में प्रचलित था, रामचन्द्र गुणभद्र के समय उसमें कुछ भिन्नता आ गयी। आचार्य वात्स्यायन और उनके कामसूत्र के टीकाकार यशोधर ने आचार्य भरत के ही मन का अनुवर्तन किया।

भागवत और हरिवंश पुराण में इस नृत्य की विस्तार से चर्चा की गयी है। हरिवंश (२।१०।३६) के टीकाकार नीलकण्ठ ने लिखा है कि एक पुरुष द्वारा अनेक स्त्रियों के साथ रचे गये त्रीडन (नृत्य) को हल्लीस और उसी को रास क्रीडा भी कहा जाता है (हल्लीसत्रीडनं एकस्य पुंसो बहुभिः स्त्रीभिः त्रीडनं संव रासक्रीडा)। इस प्रकार हल्लीस नृत्य और रासक्रीडा, दोनों में कोई अन्तर नहीं है। समीक्षरत्नाकर में कोहल के मन में नाट्य के सट्टक, नौडक, गोष्ठि, शिल्पक, प्रेक्षक, उल्लासक, हल्लीस, रासिक, उल्लापि, अक, श्रीगदित, नाट्य, रासक, कुम्भिल्ली, प्रस्थान और काव्यलासिका आदि सोलह प्रकार बताये गये हैं। इसी प्रकार जोम्बिका, मणिका, प्रस्थानक, लासिका, रासिका, कुम्भिल्लिका, विदग्ध, शिल्पनी, हस्तिनी, भिक्षुकी, तुम्बकी और भट— बारह नृत्य-भेद बताये गये हैं। इस आधार पर भी हल्लीस नृत्य (रासक्रीडा) और रासक दोनों की भिन्नता सूचित होती है।

हल्लीस नृत्य या रासक्रीडा के सम्बन्ध में जो शास्त्रीय विधान विभिन्न ग्रन्थों में वर्णित है, उनके अनुसार मण्डलान्तर हाथ बाँधे गोपिकाओं के बीच में वेणु वादन करते हुए श्रीकृष्ण ने इस नृत्य का सृजन किया था। यह नृत्य बहुधा शरद् पूर्णिमा के दिन यमुना के तट पर प्रकृति की उन्मुक्त आनन्दमयी गोद में आमोहित हुआ करता था। इसमें भक्ति, प्रेम और प्रकृति की उन्मुक्त आनन्दमयी गोद में आमोहित हुआ करता था। ब्रजभूमि में आज भी भक्ति विमोह हृदय से लोग श्रीकृष्ण की पावन स्मृति को उनके चरित्र-वर्णन सम्बन्धी कृष्ण भक्त कवियों के मधुर कवित्तों के साथ रासक्रीडा करते हुए गाते हैं और विह्वल होकर नाचते हैं।

लोकनृत्यों पर रासलीला का प्रभाव

रासक्रीडा के उदय के मूल में मुख्य रूप से लोक भावना निहित है। वह सदा ही लोक-जीवन का विषय रही और उसी रूप में उसकी परम्परा अटूट रूप में आगे बढ़ी। युगो और विभिन्न प्रदेशों की लोक-रुचि के अनुसार उसके विभिन्न रूप बनते गये, फिर भी ब्रज जीवन के बीच अब तक उसका वही रूप बना हुआ है।

ब्रज के बाहर प्रायः सभी प्रदेशों में प्रादेशिक लोक नाट्यों के रूप में रासक्रीडा का रिक्रम आज भी बना हुआ है। दक्षिण भारत के कुराव इकूतु, मणि में खैल, लाठ रासक या लकुट रासक, अल्लियाम् और कुरवई नृत्य रासक्रीडा के ही विभिन्न रूप हैं, जिनमें श्रीकृष्ण की लीलाओं का अभिव्यजन दर्शित होता है। इसी प्रकार गुजरात का गरबा, उड़ीसा का सग्यान, राजस्थान का गनगौर और पंजाब का भाखड़ा आदि लोक नृत्य भी कुछ परिवर्तन के साथ रासक्रीडा से ही प्रभावित हैं। उत्तर प्रदेश में कृष्ण लीला पर आधारित कालिय मर्दन और मणिपुर के वसन्तरास, कुजरास तथा महारास उसी पर आधारित हैं।

सुप्रसिद्ध कत्यक या कत्यकली नृत्य में, जिसको कि मदवरी नृत्य भी कहा जाता है, रासक्रीडा के ही विधान देखने को मिलते हैं। अभिनय के द्वारा किसी कहानी को अभिव्यजित करने के कारण इसका कत्यक नामकरण हुआ। इसका आधार यद्यपि भरतनाट्य है, फिर भी उसमें लोक खैली का निदर्शन रास के प्रभाव के कारण हुआ है।

इस प्रकार रासक्रीडा में जहाँ एक ओर हमारी धार्मिक आस्थाओं की वाणी ध्वनित हुई है, वहाँ दूसरी ओर उसी प्रकार लोकमानस की भावनाओं का भी अभिव्यजन हुआ है। पुरातन काल से लेकर अब तक उसकी अटूट परम्परा हमारे लोक जीवन में बनी हुई है।

छालिक्य अभिनय

छालिक्य अपनी विद्या का एक अभिनय भेद है, जिसमें संगीत, ताल, वाद्य का प्रयोग होता है। इस अभिनय में संगीतादि सभी साधनों का एक साथ सामंजस्य दर्शित होता है। इसकी उत्पत्ति और परम्परा के सम्बन्ध में छांदोग्य उपनिषद् में सामवेद से सम्बद्ध एक कथा है। उसमें कहा गया है कि महर्षि अगिरस ने देवकी पुत्र श्रीकृष्ण को वेदान्त विद्या का उपदेश देते समय सामवेद की गायन विधियों की भी दोशा दी थी। उस विधि को छालिक्य नाम से कहा गया। श्रीकृष्ण छालिक्य नृत्य के अधिष्ठाता थे। वेणुवादन में सामगान के साथ श्रीकृष्ण ने इस नृत्य का प्रयोग गोपियों के साथ किया था।

“हरिवंश पुराण (२।८१।८३-८४) में लिखा है कि उसका सर्व प्रथम प्रचलन देव, गन्धर्व और ऋषियों ने किया। देवलोक में इस अभिनय के प्रति इतनी अधिक अभिरुचि की देस भर श्रीकृष्ण और प्रद्युम्न ने छेव हित एवं लोक मनोरंजन के लिए उसको भूलोक में प्रचलित किया। भूलोक में यह अभिनय इतना लोकप्रिय सिद्ध हुआ कि बाल, युवा और वृद्ध, सभी उसकी ओर समान रूप से आकर्षित हुए।

नाट्योत्कर्ष

लोक में छालिक्य अभिनय के प्रति इतनी अगाध अभिरुचि को देख कर नाट्यकारों, कवियों और कथाकारों ने उसे अपनी कृतियों का विषय बनाया। महाकवि कालिदास ने इस अभिनय को छलिक नाम से कहा है। मालविकाग्निमित्र में इस अभिनय के सम्बन्ध में विस्तार से चर्चाएँ देवने को मिलती हैं। नाटक की प्रस्तावना के बाद बकुलावलि का कहती है: 'महारानी धारिणी ने मुझे बताया है कि जाकर नाट्याचार्य आर्य गणदास से पूछो कि मालविका ने जो बहुत दिनों से छलिक नामक नाट्य सीखना आरम्भ किया था, उसे वह कहाँ तक सीख पायी है। तो अब समीतशाला की ओर चल' (आत्प्राप्ति देव्या धरण्या। अचिरप्रवृत्तोपदेने छलिकं नाम नाट्यमन्तरेण बोद्धी मालविकेति नाट्याचार्यमार्गगणदासं प्रष्टुम्। तत्तावत्समीतशालाया गच्छामि)। इसी नाटक के प्रथम अंक में परिव्राजिका के सम्वाद से यह बात होता है कि हम छलिक अभिनय को शर्मिष्ठा ने बनाया था, जो चतुष्पाद होता है और उसका अभिनय बड़ा कठिन होता है (शर्मिष्ठाया कृतिं चतुष्पादोत्कर्षं छलिकं बुध्नयोऽप्यमुदाहरन्ति)।

महाकवि कालिदास ने उक्त नाटक के तीसरे अंक (श्लोक ८) में छलिक अभिनय के स्वरूप का निरूपण करते हुए परिव्राजिका से कहलाया है 'मैंने तो जो देखा, उसमें कहीं भी दोष नहीं दिखायी दिया; क्योंकि गीत की सब बातों का ठीक-ठीक अर्थ अंगों के अभिनय में भली भाँति दिखा दिया गया है। इनके पैर भी लय के साथ चल रहे थे। फिर गीत के रस में भी ये तन्मय हो गयी थी। इनके नृत्य ने हमें भी प्रेम में तन्मय कर दिया; क्योंकि ताल के साथ होने वाले अभिनय में अनेक प्रकार से अंग संचालन द्वारा जो भाव दिनाये जा रहे थे, वे इतने आकर्षक थे कि मन किसी ओर जाने ही नहीं पाता था'

अङ्गैरन्तरनिहितमचनेः सूचितः सम्मग्नयः

पादन्यासो लयमनुगतस्तन्मयत्वं रसेषु।

शास्त्रायोगनिमुदुरभिनयस्तद्विकल्पानुवृत्ती

भावो भावं नुदति विषयाद्भागवन्धः ॥ एव ॥

इस प्रकार हरिवंश के छालिक्य से यदि मालविकाग्निमित्र के छलिक की तुलना की जाय, तो ज्ञान होता है कि दोनों में कुछ अन्तर है। हरिवंश का छालिक्य गान्धर्व संगीत-वाद्य-ताल प्रधान है। उसके उद्गाता स्वयं ग्रीष्मण हैं। किन्तु मालविकाग्निमित्र का छलिक नाट्य विसृद्ध अभिनयप्रधान है। उसकी अधिष्ठाता शर्मिष्ठा को बताया गया है। उसमें भी ताल-लय-गीत का समावेश है और अंग-संचालन द्वारा भावाभिनयजन की बात कही गयी है।

हरिवंश और महाकवि कालिदास ने छालिक्य या छलिक के जो विधि-विधान बताये हैं, अभिनय की परम्परा में उसे प्राचीन प्रयोग कहा जा सकता है। उसके प्रचलन और प्रयोग के भी पर्याप्त प्रमाण उपलब्ध होने हैं। आयुनिर्ण नाट्यशास्त्रीय विद्वानों का अभिमत है कि छालिक्य अभिनय ही नाटक की उत्पत्ति का मूल आधार है।



अभिनय : अभिनय भेद और उसका प्रयोग

अभिनय

अभिनय के उदय का इतिहास बहुत प्राचीन है। उसका आरम्भ सृष्टि के साथ हुआ। अपनी आरम्भावस्था में उसका स्वरूप और उसकी प्रेरणा के स्रोत आज में भिन्न थे। विश्व की आदिम जानियाँ के इतिहास का मिहावलोकन करने वाले विद्वानों का अभिमत है कि आरम्भ में मनुष्य जब सम्पत्ता और सामाजिक अभ्युदय के प्रथम चरण में प्रवेश कर रहा था, उसका परिचय प्रजनन-क्रियाओं से हुआ। मैथुनिक रहस्या की वास्तविकताओं को जानने के बाद उसकी उत्सुकताएँ निरन्तर प्रबल होती गयीं। एक-दूसरे पर अपने भावा को प्रकट करने के लिए उसने विशेष संकेत या प्रतीक बनाये। ये संकेत या प्रतीक उसके पारम्परिक सम्बन्धों की स्थापना में मुविधाजनक प्रतीत हुए और वे ही कला के सृजन के कारण सिद्ध हुए। सृष्टि-प्रक्रिया, जो उसने सामने अब बोरा रहस्यमय नहीं रह गयी थी, उसकी व्यक्त करने के लिए उसने मैथुनिक प्रतीकों का अभिनय किया। छोटे-छोटे समूहों में एकत्र होकर अग्नि की परिक्लमा करते हुए उसने इन मैथुनिक अभिनयों को व्यापार रूप में अपनाया और प्रचलित किया। विश्व की आदिम जातियों की संस्कृति में मिशन-नृत्य की प्रथा का प्रचलन इसी भावना से हुआ। प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक मानव-सम्पत्ता के परिचायक जो अवशेष प्राप्त हुए हैं, उनको देख कर और उनसे सम्बन्ध में पुरातत्त्वज्ञों एवं इतिहासकारों ने जो निष्कर्ष निकाले हैं, उनके आधार पर यह सिद्ध होता है कि अभिनय कला के प्रति मानव जाति की उत्सुकता बहुत प्राचीन काल में ही जागरित हो चुकी थी।

मानव जाति की सम्पत्ता और संस्कृति का जैसे-जैसे विकास होता गया, उसके द्वारा अपनाये गये अभिनय प्रतीकों में भी वैसे-वैसे परिवर्तन एवं परिष्करण होता गया। इस दृष्टि से यदि विचार किया जाय तो विश्वास होता है कि मानव सम्पत्ता के विकास की कहानी की बताने वाले जितने भी पुरातन साधन हैं, उनमें अभिनय कला का विशेष योगदान रहा है। समृद्ध एवं सुसंस्कृत लोक सामान्य में अभिनय कला के प्रति रसिक एवं उत्सुकता का निरन्तर विकास होता गया और विभिन्न विद्व-भूखण्डों की आदिम संस्कृति में प्रकृति एवं परिस्थिति के अनुसार अभिनय के प्रतीकों, संकेतों एवं उपादानों का भिन्न भिन्न रूप में प्रकाशन होता गया।

भारत में अभिनय कला के उदय और विकास की अपनी अलग स्वतन्त्र परम्परा है। इस परम्परा का उदय पुरातन वैदिक युग में ही हो चुका था। वेदा में इस विषय की प्रचुर सामग्री सुरक्षित है। वेद भारतीय

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

जीवन के सर्वस्व एवं विस्ववोश है। धर्म, मस्कृति, साहित्य, सम्पत्ता, विज्ञान और कला-कौशल आदि के उद्गम स्रोत वेद ही हैं।

भारतीय नाट्यकला के इतिहास के लिए यह गौरव का विषय है कि वेदों में नाट्य-विषयक प्रामाणिक सामग्री सुरक्षित है। विश्व के कला-यण्डितों ने एकमत से स्वीकार किया है कि भारतीय नाट्य-संगीत की प्रेरणा के उद्गम वेद हैं। पाठन, गीत, अभिनय और रस-नाट्यविद्या की यह मूल निधि वेदमनों में बिलखी हुई है। इस मूल एवं व्यवस्थित सामग्री का सग्रह करके भारतीय नाट्यशास्त्रियों और काव्यशास्त्रियों ने नाट्यशास्त्र एवं काव्यशास्त्र की महान् एवं अजस्र परम्परा का प्रवर्तन किया।

वैदिक युग की यह उदात्त एवं समृद्ध परम्परा जिस रूप में आगे बढ़ी, यद्यपि इसका क्रमबद्ध इतिहास उपलब्ध नहीं है, फिर भी विभिन्न युगों में रची गयी संस्कृत की अमर कृतियों में व्यापक रूप से बिखरे हुए उल्लेखों का अध्ययन कर सहज ही यह अनुमान लगाया जा सकता है कि लोक-जीवन और साहित्य, दोनों क्षेत्रों में उसको व्यापक रूप से अपनाया गया। भावी पीढ़ियों में उमरों बढ़ी रचि एवं उत्सुकता से ग्रहण किया।

वैदिक लोक-जीवन में स्त्री-युरुपों द्वारा अभिनय-गान की उदात्त परम्परा का जीवित रूप वर्तमान भारत के लोक जीवन में आज भी देखने को मिलता है। भारत के सभी अंचलों में, विशेष रूप से आदिवासी जातियों और ग्राम्य जीवन में, नृत्य-गान का स्वरूप उसी मुक्त एवं उदात्त परम्परा का रूपान्तर है। भारतीय संस्कृति का यह उदात्त लोकपक्ष आज भी उतना ही उजागर एवं उन्नत है, जितना कि अपने अतीत में था।

अभिनय की उत्पत्ति का आधार

नाट्यशास्त्र के मर्मज्ञ आपुनिक विद्वानों ने अभिनय की उत्पत्ति के अनेक आधार बताये हैं। डॉ० रिजवे का मत है कि अभिनय का उदय वीर-पूजा से हुआ। उनका कहना है कि दिवंगत वीरपुरुषों की स्मृति में समय-समय पर जो सामूहिक सम्मान प्रदर्शित किया जाता था, उसी से अभिनय की उत्पत्ति हुई। ग्रीक और भारत में मृत वीरों के प्रति पूजाभाव प्रदर्शित करने के तरीके लगभग एक जैसे थे। भारत में रामलीला और कृष्णलीला का प्रचलन इसी प्रवृत्ति के कारण हुआ।

डॉ० रिजवे के विपरीत डॉ० कौप का अभिमत है कि भारत में प्राकृतिक परिवर्तनों को मूर्त रूप में प्रदर्शित करने की प्रवृत्ति ने ही अभिनय को जन्म दिया। इसकी पुष्टि में उन्होंने महाभारत के कंसवध नाट्य को उद्धृत किया है। उनका कहना है कि इस नाट्य का मुख्य उद्देश्य वसन्त ऋतु पर हेमन्त ऋतु की विजय दिखाना था और उसमें प्रदर्शित थीवृष्ण का विजय प्रसंग उद्भिज्ज जगत् के भीतर चेष्टा करने वाली जीवनी शक्ति का प्रतीक था। इस विजय-भावना के पल्लस्वरूप एवं प्रेरणा से अभिनय का जन्म हुआ।

तीसरे जर्मन विद्वान् डॉ० पिरोल पुत्तलिनानृत्य से अभिनय की उत्पत्ति सिद्ध करते हैं। उनके अभिमत में पुत्तलिनानृत्य का जन्मदाना भारत था और वहीं में विश्व के विभिन्न देशों में उसका प्रचार-प्रसार हुआ।

नाट्य प्रयोग

आज जब कि अभिनय के नये साधनों का निर्माण हो चुका है, भारत में इस पुतलिका नृत्य की परम्परा पूर्ववत् बनी हुई है। यह उन्नी पुरातन परम्परा का जीवित रूप है।

नाट्यशास्त्र के मर्मज्ञ विद्वान् डॉ० स्टेन कोनो छाया नाटकों से अभिनय का आरम्भ स्वीकार करते हैं। उनके अभिमत का आधार मुभट बवि का छाया नाटक दूतागद रहा है, जो कि १२वीं शती की रचना है। इस सम्बन्ध में अन्य विद्वानों का कहना है कि छाया नाटक के क्षेत्र में एकमात्र उपलब्ध उक्त नाटक को अभिनय का आधार मानना इसलिए युक्तिसंगत प्रतीत नहीं होता, क्योंकि इस दिशा में आगे जो प्रयत्न हुए वे सर्वथा भिन्न हैं। डॉ० कीय छाया नाटकों के अस्तित्व को तो स्वीकार करते हैं, किन्तु उनका कहना है कि अभिनय का आरम्भ इससे बहुत पहले हो चुका था। इस मत का प्रचलन ऋग्भाष्य के एक म्पल का अशुद्ध अर्थ ग्रहण करने के कारण हुआ।

इस सम्बन्ध में भारतीय विद्वानों का अभिमत है कि अन्य कलाओं की भाँति अभिनय कला की उत्पत्ति भी जन-जीवन की सहज आवश्यकता के कारण हुई। उसमें समय-समय पर वीर भावना, मृत व्यक्तियों की स्मृति और ऋतु उत्सवों का परिस्थितियों और युग-रूचियों के अनुसार समावेश होता गया। युगद्रष्टा ऋषि-महर्षियों ने लोकमानस की अभिरूचियाँ और आवश्यकताओं को दृष्टि में रख कर ज्ञान की विभिन्न शाखाओं की सृष्टि करने के साथ-साथ अभिनय कला का भी सृजन किया। अभिनय कला की उत्पत्ति का यह आधार आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र के एक प्राचीन आन्व्यान पर आधारित है।

नाट्यशास्त्र में अभिनय की उत्पत्ति का उपाख्यान

वैदिक युग के सम्पन्न, समुन्नत और कलानुरागी लोक जीवन की नृत्य-गीतानुराग की मूर्त परम्परा को उपनिषद् करने का प्रथम श्रेय आचार्य भरत को है। एक बृहद्, सर्वांगीण और स्वतन्त्र शास्त्र की रचना कर आचार्य भरत ने भारतीय साहित्य के गौरव को प्रगट ही नहीं किया, अपितु परम्परा, लोक-जीवन के कलानुराग की उदात्त एवं उन्नत पाती को भी अपनी लेखनी में पुनर्जीवित किया है। विश्व की किसी भी भाषा में इतने प्राचीन काल में इतना प्रशस्त एवं व्यापक प्रमास क्या हुआ है। चारा बेदों का दोहन कर पाँचवें वेद के रूप में जिस नाट्यवेद की स्वयं प्रजापति ने सृष्टि की, भरत का नाट्यशास्त्र उसी का जीवित रूप है। न केवल भारतीय वाङ्मय में, अपितु भारतीय वाङ्मय के अध्येता विश्व में प्रत्येक नाट्यवेत्ता ने नाट्यशास्त्र को साहित्य-मुद्यानिधि का एक अमर रत्न कहा है।

नाट्यशास्त्र के आठवें अध्याय में अभिनय विद्या, उसकी उत्पत्ति और उसके भेदोपभेदों पर विस्तार से प्रज्ञा झाला गया है। इस अध्याय के आरम्भ में ऋषियों की जिज्ञासा पर महामुनि भरत ने अभिनय की उत्पत्ति और नाट्य के लिए उसकी आवश्यकता पर मौलिक रूप से विचार किया है। ऋषियों ने महामुनि भरत के समक्ष यह जिज्ञासा प्रष्ट की कि 'अभिनय कला में भावों तथा रसों की उत्पत्ति का विधान क्या है? उसमें अभिनय का स्थान क्या है? अभिनय किसको कहते हैं, और उसके कितने भेद होते हैं?':

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

नाट्ये कतिविध कार्यस्तज्जेरभिनयप्रम ।

कथ चाभिनयो ह्येष कतिमेवञ्च कीर्तित ॥

नाट्यशास्त्र—१।२

इसके साथ ही ऋषियों ने महामुनि से यह भी जानना चाहा कि अभिनय कला में निपुणता प्राप्त करने के लिए किस नाट्य में कौन-कौन से अभिनय का प्रयोग करना चाहिए ?

सर्वमेतदप्राप्यत्व कथयस्व महामुने ।

यो यथाभिनयो यस्मिन्प्रोक्तव्य सिद्धिमिच्छता ॥

नाट्यशास्त्र—१।३

ऋषिया द्वारा इन प्रश्नों एवं जिज्ञासाओं के उपस्थित किये जाने पर महामुनि ने अभिनय कला की उत्पत्ति, उसमें भेदोपभेदों और उसकी प्रयोग विधिया का विस्तार से विवेचन किया ।

अभिनय की व्युत्पत्ति और उसका लक्षण

अभिनय शब्द की व्युत्पत्ति करते हुए नाट्यशास्त्र में लिखा गया है कि अभि उपसर्ग से प्रापणायक गीन धातु सञ् प्रत्यय योजित होन पर अभिनय शब्द निष्पन्न होता है । आचार्य अभिनवगुप्त ने अभिनव-भारती में लिखा है अभिनय कस्मात् ? अनोच्यते—अभीत्युपसर्ग । शीर्षस्थेयं धातु प्रापणायक । अस्याभिनीत्येष व्यवस्थितस्य एरजित्यक्षयस्यान्तस्याभिनय इति रूप सिद्धम् । एतच्च धात्वर्थवचनेनावधार्यम् । अभिनय की व्युत्पत्ति का आशय प्रकट करने हुए आचार्य भरत ने लिखा है अभिमुख्य के चोतक अभि उपसर्ग को गीन् धातु स योजित करन पर उसके अञ् प्रत्ययान्त प्रयोग स जिस अर्थ की प्रतीति होती है उसे अभिनय कहते हैं

अभिपूर्वंस्तु गीन्धातुरभिमुख्यार्थनिर्णये ।

यस्मात् प्रयोग नयति तस्मादभिनय स्मृत ॥

नाट्यशास्त्र—१।७

इसी आशय का अधिक स्पष्ट करते हुए नाट्यशास्त्र में आगे लिखा गया है जिसने सागपाग प्रयोग द्वारा, नाट्य के अन्तर् अर्थों का, आना या सामाजिक का हृदय स विभावन का रसास्वादन कराया जाय उग अभिनय कहते हैं

विभावयन्ति यस्माच्च नानार्थान्ति प्रयोगत ।

शागपागोपाङ्गस्तयुनस्तस्मादभिनयस्मृत ॥

नाट्यशास्त्र—१।८

नाट्य प्रयोग

अभिनय का उद्देश्य होना है किसी पद या शब्द के भाव को मुख्य अर्थ उस पदों का देना, अर्थात् दर्शक या सामाजिकों के हृदय को भाव या अर्थ में अभिभूत करना (अभिनयनि हृदयगतभावान् प्रकाशयति)। कविराज विद्वनाय ने साहित्य दर्पण के छठे परिच्छेद के आरम्भ में दृश्य काव्य का निरूपण करने हुए अभिनय पर भी विचार किया है। उन्होंने दृश्य काव्य को अभिनय और अभिनेय काव्य को रूपक कहा है। उन्होंने यह स्वीकार किया है कि चाहे नाट्यरूप वस्तु दृश्य हो, अभिनेय हो या रूपक हा—प्रति अभिनय में वह सम्भव नहीं है। अभिनय को उन्होंने अवस्थानुकार कहा है

‘भवेदभिनयोऽवस्थानुकारः’

अर्थात् अभिनय उसे कहते हैं, जिसमें अभिनेता द्वारा शरीर, मन तथा वाणी से अभिनय चरित्र की अवस्थाओं का अनुकरण (अनुकार) किया जाता है। नट द्वारा शरीर मन तथा वाणी में रगमच पर राम-मुनिष्ठिर आदि पात्रों की अवस्थाओं का अनुकरण ही अभिनय है।

इस दृष्टि से अभिनय को सामान्यतः अनुकरण या नकल करने के आशय में ग्रहण किया जाता है। इस अर्थ में एक व्यक्ति एक वान को जिस रूप में प्रयुक्त करता है, यदि उसी बात को दूसरा व्यक्ति ठीक उसी रूप में व्यक्त करे तो लोक-व्यवहार में उसे अनुकरण या नकल कहा जाता है। अभिनय में इस अनुकरण का आशय यदि कुछ व्यापकता में लिया जाय तो कहा जा सकता है कि जब जागिर या शारीरिक, वाचिक या भावात्मक अथवा त्रिधात्मक चेष्टाओं, संवेता या हाव-भावा द्वारा किसी प्रकृत वस्तु का अनुकरण किया जाय तो उसे अभिनय की संज्ञा दी जा सकती है।

उक्त लक्षणों से सिद्ध होता है कि अनुकृति ही अभिनय का मूल आधार है। इस अनुकृति द्वारा रगमच पर प्रकृत वस्तु को वटे बौताल से प्रस्तुत किया जाता है, जिससे कि प्रेक्षक तथा श्रोताओं का यथार्थ की अनुभूति या प्रतीति हो। उदाहरण के लिए यदि रथ पर सवार होने का दृश्य प्रस्तुत करना हो तो रगमच पर रथ लाने की अपेक्षा कलात्मक ढंग में रथ पर चढ़ने की चेष्टाओं एवं संवेता द्वारा मगार होने का स्वांग रचा जाता है और सहृदय सामाजिक यह समझ लेते हैं कि रथ पर सवार हो गया। इसी प्रकार अभिज्ञान शाकुन्तल में शाकुन्तला का अभिनय करने वाली अभिनेत्री जावेग-मूचक अनुभावा द्वारा सहृदय सामाजिकों को सरलता में यह प्रतीति करा देती है कि वह भीरे के आक्रमण से बचने की चेष्टा कर रही है। इस प्रकार अभिनय में अनुकरण द्वारा यथार्थ की अनुभूति या प्रतीति कराना ही मुख्य उद्देश्य होता है।

अभिनय की उक्त व्युत्पत्ति तथा परिभाषाओं से यह सिद्ध होता है कि उनमें बाहरी साज-सज्जा एवं प्रसाधन की अपेक्षा प्रकृत वस्तु के जन्तर्भावों के अभिनयजन को अधिक महत्व दिया गया है।

अभिनय में शरीर और मन की एकाग्रता

शरीर और मन की एकाग्रता से ही जन्तर्भावों की अभिनयजना सम्भव है। आचार्य नन्दिनेश्वर ने अभिनयदर्पण में केवल अभिनय को लिया है और उसी के नाम पर अपने ग्रन्थ का नामकरण किया है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

परम्परा में अभिनय को जो शास्त्रीय एवं लौकिक मायना प्राप्त थी उसको स्वतन्त्र शास्त्रीय विधान का विषय आचार्य नन्दिवेश्वर ने ही बनाया। उन्होंने अभिनय को स्वतन्त्र कला का दर्जा दिया और बताया कि उसकी निधि के लिए कठिन साधना की आवश्यकता है। यह साधना न केवल अविरत शारीरिक अभ्यास द्वारा, अपितु एवनिष्ठ मानसिक निग्रह द्वारा ही सम्भव हो सकती है। इसी दृष्टि से अभिनेता और अभिनेत्री को शरीर और मन की एकाग्रता की ओर विशेष ध्यान देने का विधान किया गया है। अभिनय को आचार्य नन्दिवेश्वर ने एक ऐसी साधना के रूप में प्रस्तुत किया है, जिसमें हस्त, दृष्टि, मन और भावाभिव्यक्ति का परस्पर तारतम्य बना रह और वे अपने-अपने लक्ष्य पर केन्द्रित हों।

अभिनयदर्पण के निर्देशानुसार रंगपूजा और पुष्पाञ्जलि अर्पण करने के बाद रंगमंच पर नृत्य का आरम्भ करना चाहिए। इस नृत्य में गीत, अभिनय, भाव और ताल की सगति बनी रहनी चाहिए। नाट्यारम्भ की विधि का प्रतिपादन करते हुए उन्होंने लिखा है (श्लोक ३५-३६) कि 'नृत्य ऐसा होना चाहिए, जो गीत, अभिनय, भाव और ताल में समन्वित हो। नृत्य के समय वाणी द्वारा गायन करना चाहिए। गीत के अभिगम को हस्तमुद्राओं द्वारा, भावा को नेत्र-संचालन द्वारा और ताल-छन्द की गति का दोनों पैरों द्वारा प्रदर्शित करना चाहिए।'

आचार्य नन्दिवेश्वर का विधान है कि अभिनय-काल में हस्तमुद्राओं भावों और गतिभेदों को प्रदर्शित करने समय नर्तक-नर्तकी को चाहिए कि जिस दिशा की ओर वह हस्त-संचालन करे, उधर ही दृष्टिपात भी होना चाहिए। जिस दिशा में वह दृष्टिपात करे वही उसका मन भी केन्द्रित होना चाहिए। जिस दिशा में मन केन्द्रित हो तदनुसार ही भावाभिव्यक्ति भी होनी चाहिए। इसी प्रकार भावाभिव्यक्ति के अनुरूप ही रस की सृष्टि होनी चाहिए।

यतो हस्तस्ततो दृष्टिर्यतो दृष्टिस्ततो मनः ।

यतो मनस्ततो भावो यतो भावस्ततो रसः ॥

अभिनयदर्पण—१७

आचार्य नन्दिवेश्वर से पूर्व आचार्य भरत न भी इस विषय पर विचार किया है। दोनों आचार्यों के दृष्टिकोण में कुछ अन्तर है। जहाँ आचार्य नन्दिवेश्वर ने अभिनय में रसानुभूति के लिए हस्त, दृष्टि, मन और भावों के तारतम्य पर बल दिया है वहीं आचार्य भरत ने वय, वेप, गति और पाठ्य के तारतम्य को विशेष-सूत्र दिया है।

वयोऽनुरूप प्रथमं तु वेपो

वेपानुरूपश्च गतिप्रचारः ।

गतिप्रचारानुगतं च पाठ्यं

पाठयानुरूपोऽभिनयश्च वार्यः ॥

नाट्यशास्त्र—१३१६९

नाट्य प्रयोग

इस प्रकार शरीर तथा मन की एवाग्रता में ही मुद्राभा, भावा और गतिया का समुचित प्रयोग किया जा सकता है। उन्हीं के तारतम्य में रस की निष्पत्ति बनायी गयी है। यही रस-मृष्टि अभिनय का लक्ष्य है।

अभिनय और उसकी व्युत्पत्ति के उक्त विवेचन के अनन्तर आगे उनके भेदाभेदों पर विचार किया गया है। इस सन्दर्भ में अभिनय के साधना और निक्षेप रूप से अभिनयदर्पण के आगिन् अभिनया का विस्तार से विवेचन किया गया है।

अभिनय के चार मुख्य भेद

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र (६।२३, ८।१०) में अभिनय के चार भेदों का उल्लेख इस प्रकार किया गया है

आङ्गिको वाचिकश्चैव ह्याहार्य सात्त्विकस्तथा।

शेषस्त्वभिनयो विप्राश्चतुर्था परिकीर्तितः॥

१ आंगिक, २ वाचिक, ३ आहार्य और ४ सात्त्विक—अभिनय के इन चारों भेदों के अधिष्ठाता स्वयं नटराज भगवान् शङ्कर हैं। आचार्य नन्दिकेश्वर ने अभिनयदर्पण के आरम्भिक मंगल श्लोक में कहा है कि ये चार अभिनय नटराज के चार स्वरूप हैं और उनके अधिष्ठानों के स्वयं हैं। यह समस्त मृष्टि जिनका आगिन् अभिनय है, यह सम्पूर्ण वाद्यमय जिनका वाचिक अभिनय है चन्द्रनारायण से मण्डित यह अगिन् आकाश लोचन जिनका आहार्य अभिनय है और सात्त्विक अभिनय के रूप में जो स्वयं विराजमान हैं—उन भगवान् नटराज का हम नमस्कार करते हैं।

आङ्गिक भूवन यस्य वाचिक तत्त्वार्थमयम्।

आहार्य चन्द्रतारादि तं नमः सात्त्विक शिवम्॥

इन मंगल श्लोक में अभिनय की व्यापकता, श्रष्टृता और सम्पृक्तता सभी कुछ समविन है। आचार्य भरत ने उक्त चतुर्विध अभिनय भेदों का उल्लेख कर देना मात्र ही पर्याप्त न समझा, अपितु साथ ही उनकी शास्त्रा प्रशाखाओं का विवेचन भी किया। इस परम्परा में आगे जो ग्रन्थ लिखे गये, उन सब में अभिनयदर्पण ही एक मात्र ऐसा प्रौढ ग्रन्थ है जिसमें अभिनय के महत्व को इतनी गम्भीरता एवं व्यापकता में ग्रहण किया गया है।

अभिनय का लक्षण

आचार्य नन्दिकेश्वर ने अभिनयदर्पण में अभिनय के उक्त चारों भेदों का विवेचन करते हुए लिखा गया है कि अथा द्वारा प्रदर्शित किये जाने वाले अभिनय को आंगिक (आङ्गिकोऽङ्गनिर्दिशितः), वाणी द्वारा वाच्य

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

(सगीत-गीत) तथा नाटकादि (सम्वादादि) के अभिनय को वाचिक (वाच्या विरचितः काव्यनाटकादि तु वाचिकः), हार तथा केयूर आदि प्रसाधनो से सुसज्जित होकर किये जाने वाले अभिनय को आहार्य (आहार्यो हारकेयूरवेयादिभिरलकृतः) और किसी भावज्ञ व्यक्ति द्वारा भावों के माध्यम से किये जाने वाले अभिनय को सात्त्विक (सात्त्विकः सात्त्विकैर्भावैर्भावज्ञेन विभावितः) कहा जाता है।

आंगिक अभिनय

पहले बताया जा चुका है कि अंगों द्वारा प्रदर्शित किये जाने वाले अभिनय को आंगिक अभिनय कहते हैं। आंगिक अभिनय भेदों के सम्बन्ध में अभिनयदर्पण में कोई उल्लेख नहीं मिलता है। नाट्यशास्त्र में उसके तीन भेद बताये गये हैं, जिनके नाम हैं शारीरज, मुखज, और चेष्टाकृत्। शरीर के जो प्रमुख अंग हैं, जैसे शिर, हाथ, कटि, पादवं, पैर आदि की विभिन्न चेष्टाओं एवं मुद्राओं द्वारा प्रदर्शित अभिनय को शारीरज कहा गया है। मुख मण्डल के अन्तर्गत जिन उपागों का समावेश है, जैसे आँख, भवें, कान, अधर, कपोल और ठोड़ी आदि की विभिन्न चेष्टाओं एवं मुद्राओं द्वारा प्रदर्शित अभिनय को मुखज या उपांगाभिनय कहा गया है। इसी प्रकार पूरे शरीर के द्वारा मनोगत भावों या वाह्य चेष्टाओं द्वारा किये जाने वाले अभिनय को चेष्टाकृत् कहा गया है, उदाहरण के लिए लूले, लंगड़े, बीने आदि का प्रदर्शन।

आचार्य भरत ने उक्त तीनों प्रकार के आंगिक अभिनय भेदों का विस्तार से वर्णन किया है और उनके अवान्तर जितने भी सूक्ष्मानुसूक्ष्म प्रकार हो सकते हैं, उन सब की वास्तवीय व्याख्या की है। आचार्य नन्दिनेश्वर की दृष्टि कुछ भिन्न और स्वतन्त्र है। उन्होंने परम्परा की दृष्टि में रख कर कुछ विसृष्ट के साथ आंगिक अभिनय के भेदोपभेदों पर विचार किया है। उन्होंने आंगिक अभिनय के तीन साधन बताये हैं, जिनके नाम हैं १. अंग, २. प्रत्यंग और ३. उपाग। आंगिक अभिनय के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है कि अंग, प्रत्यंग और उपाग—इन तीन साधनों द्वारा एवं साथ अथवा पृथक्-पृथक् किये जाने वाले अभिनय को आंगिक अभिनय कहा जाता है।

अंग साधन

नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण दोनों में आंगिक अभिनय के छ अंग बताये गये हैं, जिनकी नामावली ममान है और जिनके नाम इस प्रकार हैं - १. शिर, २. दोनों हाथ, ३. कक्षस्थल, ४. दोनों पादवं, ५. दोनों कटि प्रदेश और ६. दोनों पैर। इन छ अंगों के अनिश्चित कुछ आचार्यों ने मन में धीमा की भी अंगों में परिगणित किया गया है।

प्रत्यंग साधन

आचार्य भरत और आचार्य नन्दिनेश्वर ने मनान्तर में प्रत्यंग साधनों के अनेक भेद दिये हैं। आचार्य नन्दिनेश्वर ने प्रत्यंग साधनों के अन्तर्गत १. दोनों हाथ, २. दोनों बाँहें, ३. पीठ, ४. उदर, ५. दोनों उर और

नाट्य प्रयोग

६ दोना जपाओ की परिगणित किया है। इनके अतिरिक्त कुछ पूर्वाचार्यों ने दोना कण्डूपां, दोनां कुहिनियो दोनां घुटनो और घीवा को भी प्रत्यगो के अन्तर्गत माना है।

उपाग साधन

कुछ आचार्यों ने केवल स्वल्प भाग को ही उपाग माना है, किन्तु आचार्य भरत और आचार्य नन्दिबेदवर ने मतान्तर में उनसे अनेक भेद माने हैं। आचार्य भरत ने आंगिक अभिनय के छ उपागों का उल्लेख इस प्रकार किया है १ गिर, २ हस्त, ३ उर, ४ पादर्व, ५ कटि और ६ पैर। इसके विपरीत आचार्य नन्दिबेदवर ने उनकी सख्या बारह बतायी है, जिनके नाम हैं १ नेत्र, २ भवें, ३ आँखों की पुनलियाँ, ४ दोना कपोल, ५ नासिका, ६ दोनो कुहनियाँ, ७ अघर, ८ दाँत, ९ जिह्वा, १० ठोड़ी ११ मुख और १२ गिर। इन द्वादश उपागों के अतिरिक्त आचार्य नन्दिबेदवर ने दोना घुटने, उँगलियाँ और हाथ-पैरों के तलवे भी उपागा म माने हैं। इस सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है कि पूर्वाचार्यों के मतानुसार ही इन उपागों का उल्लेख किया गया है।

एतानि पूर्वशास्त्रानुसारेणोक्तानि च भया।

आचार्य नन्दिबेदवर के मत से आंगिक अभिनय के अनेक भेदोपभेद होते हैं। उनमें से कुछ प्रमुख भेदों का ही आगे निरूपण किया गया है।

आंगिक अभिनय के भेद

शिराभिनय

आंगिक अभिनय से सम्बद्ध अंगों का उल्लेख पहले किया जा चुका है। आचार्य भरत ने इन आंगिक अभिनय भेदों को मुखज अभिनय के अन्तर्गत रखा है। नाना भावों और रसों के अभिव्यञ्जक मुखज अभिनय में गिर की मुद्राआ का स्थान प्रथम है। बड़े भी समस्त शारीरिक अंगों में गिर को सर्वोच्च स्थान दिया गया है। इसलिए संप्रथम शिराभिनय के सम्बन्ध में विचार किया गया है।

शिराभिनय के भेदों पर नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण दोनों में कुछ मतान्तर से विचार किया गया है। नाट्यशास्त्र में गिर के तेरह प्रकार बताये गये हैं, जब कि अभिनयदर्पण में यह सख्या केवल नौ है। नाट्यशास्त्र में वर्णित तेरह भेदों के नाम इस प्रकार हैं १. आकम्पिक, २ कम्पित, ३ घृत, ४ विघृत, ५ परिवाहित, ६ आपूत, ७ अवपूत, ८ अचित्त, ९ निहचित, १० परावृत्त, ११ उत्क्षिप्त, १२ अधोगत, और १३ लोलित।

इसी प्रकार अभिनयदर्पण में वर्णित नौ भेदों के नाम इस प्रकार हैं १. सम, २ उद्वाहित, ३. अधोमुख, ४ आलोक्षित, ५ घृत, ६ कम्पित, ७ परावृत्त, ८. उत्क्षिप्त और ९ परिवाहित।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इनमें कम्पित, धृत, परिवाहित, परावृत्त, उत्सिप्त और अधोगत (अधोमुख) — इन छः भेदों का दोनों सूचियों में उल्लेख है। इस प्रकार दोनों ग्रन्थों में वर्णित छिर-भेदों की गणना में असमानता है। इसके अतिरिक्त दोनों ग्रन्थों में उनके जो लक्षण-विनियोग दिये गये हैं, उनमें भी भिन्नता है। दोनों सूचियों की तुलनात्मक समीक्षा करने पर ज्ञात होता है कि नाट्यशास्त्र की अपेक्षा अभिनयदर्पण में वर्णित लक्षण और विनियोग अधिक उपयुक्त और वैज्ञानिक है। सत्या की इस ग्यूनाधिकता का कारण सम्भवतः यह हो सकता है कि आचार्य मन्दिकेश्वर के समय जिन शिराभिनयों का प्रचलन अधिक था और प्रयोग रूप में परम्परा से जिनको अधिक अपनाया जा रहा था, उन्हीं का उन्होंने उल्लेख किया है। उन्होंने आचार्य भरत द्वारा निर्दिष्ट कुछ भेदों को छोड़ दिया और नये प्रचलित कुछ भेदों को अपनी सूची में सम्मिलित कर लिया।

शिराभिनय की दो स्थितियाँ

आचार्य भरत ने शिराभिनय की दो स्थितियों का उल्लेख किया है, जिनके नाम हैं - ऋजु और स्वभाव। ऋजु को उन्होंने संस्थान और स्वभाव को प्राकृत नाम में भी कहा है। शिर की इन दोनों स्थितियों का प्रयोग मंगल वस्तुओं के दर्शन, अध्ययन, ध्यान, स्वाध्याय और विजय आदि कार्यों तथा भावों के प्रदर्शन में किया जाता है।

आचार्य भरत का यह भी कथन है कि उक्त तेरह प्रकारों के अतिरिक्त शिराभिनय के अनेक भेद होते हैं, जो कि लोकाभिनयों में प्रचलित हैं। उनका ज्ञान लोक-परम्परा में प्राप्त करने का निर्देश दिया गया है।

दृष्टि के अभिनय

आगिन अभिनय के अन्तर्गत दृष्टि के अभिनय का उल्लेख नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण दोनों में किया गया है, किन्तु दोनों की गणना एवं परिभाषा में अन्तर है। अभिनयदर्पण की अपेक्षा नाट्यशास्त्र का विधान अधिक व्यापक एवं मूढ है। दोनों ग्रन्थों में दृष्टि के आठ भेद बताये गये हैं। उनका उल्लेख इस प्रकार है

नाट्यशास्त्र : १. सम, २. साची, ३. अनुवृत्त, ४. आलोक्षित, ५. बिलोक्षित, ६. प्रलोक्षित,
७. उल्लोक्षित और ८. अवलोक्षित।

अभिनयदर्पण : १. सम, २. आलोक्षित, ३. साची, ४. प्रलोक्षित, ५. निमीलित, ६. उल्लोक्षित,
७. अनुवृत्त और ८. अवलोक्षित।

‘दोनों ग्रन्थों की सूचियाँ में केवल बिलोक्षित (नाट्यशास्त्र) और निमीलित (अभिनयदर्पण) में अन्तर है। इन दोनों भेदों में लक्षण-विनियोगों में भी असमानता है। नाट्यशास्त्र में कहा गया है कि : ‘पीछे मुड़ कर देखने को विरोधित कहा जाता है।’ अभिनयदर्पण में कहा गया है कि - ‘अपसूली आँखों में देखने का भाव प्रकट करने वाली दृष्टि को निमीलित कहते हैं।’ इसी प्रकार दोनों के विनियोगों में भी अन्तर है।

नाट्य प्रयोग

अभिनयदर्पण में जिनको दृष्टिभेद कहा गया है, नाट्यशास्त्र में उन्हें दर्शनभेद नाम दिया गया है और साथ ही निर्देश किया गया है कि विभिन्न रसों तथा भावों के अनुसार उनका प्रयोग करना चाहिए। नाट्यशास्त्र में दृष्टि-अभिनय के अन्तर्गत रस, स्थायी और संचारी, तीनों को मिला कर छत्तीस प्रकार बताये गये हैं।

रसभावजा दृष्टियाँ

दृष्टि भेदों के अन्तर्गत आचार्य भरत ने रसों और भावों की बाहिरा रसजा (८), स्थायी भावजा (८) और संवारी भावजा (२०) का निरूपण किया है। अभिनयदर्पण में उनका उल्लेख नहीं हुआ है। आचार्य भरत के विवेचन में दृष्टि-अभिनय के इन छत्तीस प्रकारों का बड़े वैज्ञानिक एवं शास्त्रीय विधि से विवेचन किया गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि आचार्य नन्दिवेदकर का दृष्टिबोध केवल हस्ताभिनय के प्रतिपादन में ही केन्द्रित रहा और इसलिए उन्होंने दृष्टिभेदों के आठ प्रकारों का ही सामान्य निरूपण करने में उपरान्त उनके भेदोपभेदों की ओर कोई ध्यान नहीं दिया।

रसजा दृष्टियाँ

आचार्य अभिनय के अन्तर्गत आचार्य भरत ने रसजा दृष्टियों के आठ प्रकारों का उल्लेख इस प्रकार किया है - १ कान्ता, २ भयानका ३ हास्या, ४ कृष्णा, ५ अद्भुता, ६ रौद्रा, ७ बीरा और ८ बीमत्ता। ये आठ प्रकार की रसजा दृष्टियाँ आठ रसों की अभिव्यक्तिका हैं। शृंगार रस के भावों की अभिव्यक्ति के लिए कान्ता, भयानक रस की अभिव्यक्ति के लिए भयानका, हास्यरस के भावों की अभिव्यक्ति के लिए हास्या, कर्ण रस की अभिव्यक्ति के लिए कृष्णा, अद्भुत रस की अभिव्यक्ति के लिए अद्भुता, रौद्ररस के भावों की अभिव्यक्ति के लिए रौद्रा, बीर रस के भावों की अभिव्यक्ति के लिए बीरा और बीमत्त रस के भावों की अभिव्यक्ति के लिए बीमत्ता दृष्टियों का प्रयोग किया जाता है।

स्थायीभावजा दृष्टियाँ

नाट्यशास्त्र और काव्यशास्त्र में स्थायी भावों के आठ प्रकार बताये गये हैं। तदनुसार स्थायीभावजा दृष्टि के भी आठ भेद होते हैं। उनके नाम हैं १ रतिभावजा २ हास्यभावजा ३ शोकभावजा, ४ क्रोधभावजा, ५ उत्साहभावजा ६ भयभावजा, ७ जुगुप्सितभावजा और ८ विस्मयभावजा। दृष्टि-अभिनयों द्वारा आठ प्रकार के स्थायी भावों को भिन्न-भिन्न रूप से अभिव्यक्त एवं प्रदर्शित करने पर उक्त आठ प्रकार की स्थायी भावजा दृष्टियों की उत्पत्ति होती है।

सचारीभावजा दृष्टियाँ

दृष्टि अभिनय के सन्दर्भ में नाट्यशास्त्र में बीस प्रकार की सचारीभावजा दृष्टियों का उल्लेख किया गया है। उनके नाम दस प्रकार हैं १ शृंगार, २ मलिना, ३ भ्रान्ता, ४ लज्जान्विता, ५ भ्रान्ता, ६ शक्तिता, ७ विषमता, ८ मुकुला, ९ कुचिता, १० अभितप्ता, ११ जिह्वा, १२ मुल्लिता, १३ विवर्जिता, १४ अर्धमुकुला, १५ विभ्रान्ता, १६ विलुप्ता, १७ अकेकरा, १८ विकोशा, १९ प्रस्ता और २० भदिरा।

ग्रीवाभिनय

ग्रीवाभिनय का उल्लेख नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण दोनों में मिलता है। विन्तु दोनों की सत्ता और प्रयोग-विनियोग में अन्तर है। आचार्य भरत ने ग्रीवा के नौ प्रकार बताये हैं १ समा, २ नता, ३ उन्नता, ४ प्रस्ता, ५ रेचिता, ६ कुचिता, ७ अचिता, ८ वलिता और ९ विवृता। इससे विपरीत आचार्य नन्दिवेस्वर ने केवल चार ग्रीवाभेदों का उल्लेख किया है, जिनके नाम हैं १ सुन्दरी, २ तिरदचीना, ३ परिवर्तिता और ४ प्रकम्पिता। इस प्रकार दोनों की नाम सूचियों से ही उनकी पारस्परिक भिन्नता स्पष्ट है। आचार्य भरत का यह भी कहना है कि लोचमानम के भावों के अनुसार ग्रीवा-भेदों की सख्या इससे भी अधिक हो सकती है।

हस्ताभिनय

आंगिक अभिनय भेदों के अन्तर्गत नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण के अनुसार छ अंग साधना का उल्लेख पहले किया जा चुका है। वे इस प्रकार हैं १ गिर, २ दोना हाथ, ३ बद्धास्थल (छाती), ४ दोनों पदों (अगल-बगल), ५ दोनों बटि प्रदेश और ६ दोनों पैर। उनमें गिराभिनय का वर्णन पहले किया जा चुका है।

आचार्य भरत, आचार्य नन्दिवेस्वर और अन्य नाट्यशास्त्रियों ने हस्ताभिनय का विशेष रूप में उल्लेख किया है। हाथ ही एकमात्र अंग अंग साधन हैं जिन पर सम्पूर्ण अभिनय कला आश्रित है। आचार्य नन्दिवेस्वर का अभिनयदर्पण इस दृष्टि में प्रमुख है। वस्तुतः उगम हस्ताभिनय का ही विशेष रूप से प्रतिपादन किया गया है और इसी दृष्टि में माहिर्य और लोक, दोनों में उसकी प्रतिष्ठा है।

हस्ताभिनय के सभी आचार्यों ने दो प्रमुख प्रकार बताये हैं असम्युत और सम्युत। जिन अभिनय में केवल एक हाथ का ही प्रयोग किया जाता है, उसे असम्युत और जिसमें दोनों हाथों का प्रयोग किया जाता है उसे सम्युत हस्ताभिनय कहते हैं।

दोनों गम्या और परिभाषा आदि में आचार्यों का मतान्तर है। आचार्य भरत के अनुसार असम्युत हस्त के चौबीस प्रकार और सम्युत हस्त के तेरह प्रकार हैं। विन्तु आचार्य नन्दिवेस्वर के मत में असम्युत हस्त के अष्टादश (मतान्तर में बत्तीस) और सम्युत हस्त के तेरह प्रकार हैं। लोच-परम्परा के अनुसार यह गम्या उगम भी अधिष्ठित है।

नाट्य प्रयोग

इनके अतिरिक्त अभिनयदर्पण में मोल्ट प्रकार के देव हस्त, दम प्रकार के दशावतार हस्त पाँच प्रकार के विभिन्न जातीय हस्त, ग्यारह प्रकार के बान्धव हस्त, ग्यारह प्रकार के नृत्त हस्त और नौ प्रकार के नवग्रह हस्त के लक्षणों तथा विनियमों का निरूपण हुआ है।

पादाभिनय

हस्ताभिनय के अनन्तर आचार्य नन्दिवेश्वर ने पादाभिनय का निरूपण किया है। उन्होंने हस्ताभिनय की ही भाँति पादाभिनय का भी महत्वपूर्ण स्थान स्वीकार किया है। पाद विन्यास की वहाँ चार स्थितियाँ बतायी गयी हैं, जिनके नाम हैं १ मण्डल, २ उत्प्लवन, ३ भ्रमरी और ४ पादचारी। इनमें भी भेदोपभेद हैं।

पादाभिनय के प्रमाण में आचार्य नन्दिवेश्वर न गति (चाल) के दस भेदों का भी विवरण किया है। उन्होंने लिखा है कि पादाभिनयों के पारस्परिक सम्बन्धों के कारण अनेक भेद होकर उनकी सख्या अनन्त हो जाती है। इन अभिनय भेदों का सम्प्रदाय, परम्परा द्वारा और शास्त्रज्ञ व्यक्तियों से ज्ञान लेना चाहिए।

अन्य आंगिक अभिनय

आंगिक अभिनयों की चर्चा में आचार्य भरत ने अङ्गि, पलङ्ग, भव, वपोल, चिबुक (ठोड़ी) और मुख आदि अंगों एवं उनके भेदोपभेदों का विस्तार से वर्णन किया है। उनके प्रयोग की विधि क्या है इस पर भी नाट्यशास्त्र में प्रकाश डाला गया है। अभिनयदर्पण में इनका उल्लेख नहीं किया गया है। सम्भवतः इसलिए कि आचार्य नन्दिवेश्वर का विशेष रूप से हस्त और पाद अभिनयों का निरूपण करना ही मुख्य उद्देश्य था। सम्भवतः उन्होंने इसलिए भी उनका छोड़ दिया हो कि तत्कालीन कान-जीवन में उनका प्रचलन नहीं रह गया था। आचार्य नन्दिवेश्वर ने उन्हीं अभिनय प्रयोगों पर विशेष विचार किया है जिनका कान-रस से घनिष्ठ सम्बन्ध था।

आंगिक अभिनय में मुखराग का योग

मुखराग, अर्थात् मुख की अभिव्यक्ति के सम्बन्ध में आचार्य भरत ने विशेष रूप से विचार किया है। आंगिक अभिनयों के प्रयोग के लिए मुखराग की आवश्यकता को बताते हुए नाट्यशास्त्र में कहा गया है कि उसके सहाय में अभिनय में उसी प्रकार दुःखाना आकर्षण बढ़ जाता है जैसे चाँदनी में रात का। दृष्टि, भ्रम, वपाल, अक्षर और चिबुक इन अंगों के अभिनय में भाव तथा रस की अभिव्यक्ति के लिए मुखराग का महत्वपूर्ण योग बताया गया है। यह मुखराग चार प्रकार का है १ स्वाभाविक, २ प्रसन्न, ३ रक्त और ४ श्याम। मुख की ये अभिव्यक्तियाँ विभिन्न रसाभिनयों में विविधता से प्रदर्शित की जाती हैं।

वाचिक अभिनय

नाट्यशास्त्रीय परम्परा में आंगिक अभिनय की भांति वाचिक अभिनय का महत्वपूर्ण स्थान है। उसको नाट्य का शरीर कहा गया है (नाट्यशास्त्र-५।२)। इस नाट्यशरीर की जानकारी के लिए नाट्यशास्त्र में यति, काकु, नाम, आघ्यात, निघात, उपसर्ग, समास, तद्धित, बिभक्ति और सन्धि आदि के नियमों का विधान किया गया है। इस दृष्टि से वाचिक अभिनय के लिए व्याकरणशास्त्र, काव्यशास्त्र, समीतशास्त्र और छन्दशास्त्र की जानकारी आवश्यक है।

आचार्य भरत ने लिखा है कि ऐसी अवस्था में, जब कि दोनों हाथ मुद्राएँ धारण किये हों, तब विराम, मोन, काकु या स्वर द्वारा वाचिक अभिनय का प्रदर्शन करना चाहिए। नाट्यशास्त्र में यह भी उल्लेख किया गया है कि अवस्थाओं और स्थितियों के अनुसार हस्त आदि आंगिक अभिनयों के अतिरिक्त वाचिक और सात्त्विक अभिनयों का भी प्रयोग करना चाहिए।

आचार्य नन्दकिशोर के मत से 'जिस नृत्य में वाणी द्वारा काव्य (गीत-समीत) और नाटकादि (सम्वादादि) का अभिव्यञ्जन किया जाय, उसे वाचिक अभिनय कहते हैं'

वाचा विरचित काव्यनाटकादि तु वाचिक ॥३९॥

इस परिभाषा से स्पष्ट है कि वाचिक अभिनय का मुख्य उद्देश्य वाणी के विविध प्रयोगों से है। नाट्यशास्त्र में वाणी के इन विविध प्रयोगों पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। उसमें भाषा विभेद की दृष्टि से विभिन्न प्रदेशों तथा अचलो की बोलियाँ का वर्गीकरण करते हुए लिखा गया है कि नाट्य में बर्ब, किरात, आध्र और द्राविड—इन चार जातियों की भाषा का प्रयोग नहीं करना चाहिए। बोलियों की स्पष्टता और हीनता के आधार पर ही यह विधान किया गया है। नाट्यशास्त्र का यह भी निर्देश है कि गंगासागर, विन्ध्यसागर, सौराष्ट्र, अवन्ती, हिमालय, सिन्ध, सीवीर और चर्मण्वती के अचलो एवं क्षेत्रों में बोली जाने वाली भाषाओं का नाट्य में प्रयोग करना चाहिए।

भाषाओं और बोलियों के विधान के अतिरिक्त वाचिक अभिनय में पाठ्य (पठन, वचन, सम्वाद) के प्रयोग पर आचार्य भरत ने विशेष रूप से विचार किया है। पाठ्य के उच्चारण से अर्थ बताये जा सकते हैं, जिनके नाम हैं १. स्वर, २. स्थान, ३. वर्ण, ४. काकु, ५. अलंकार और ६. अर्थ। पाठ्य के इन छ भेदों का तभी समुचित प्रयोग किया जा सकता है, जब पात्र या अभिनेता काव्यशास्त्र, व्याकरणशास्त्र, समीतशास्त्र और छन्दशास्त्र से सुपरिचित हों।

शृंगार आदि नौ रसा में पङ्कज आदि सान् स्वरा के प्रयोग का निरूपण करते हुए लिखा गया है कि वाणी के तीन स्थान हैं उर, कण्ठ और क्षिर। जिस अवसर पर जिस स्थान की वाणी का प्रयोग करना चाहिए, दृष्टी से विधि जानने के लिए स्वर और स्थान का ज्ञान होना आवश्यक है। इसी प्रकार शृंगारादि

नाट्य प्रयोग

रसा में वर्ण के चारों प्रकार, अर्थात् १ उदात्त, २ अनुदात्त ३ स्वरित और ४. कम्पित की प्रयोग विधियाँ का वर्णन वर्ण पाठ्य के अन्तर्गत किया गया है।

वाकु, अर्थात् सुस्वर के समुचित प्रयोग पर विशेष रूप से विचार किया गया है। वहाँ कहा गया है, क्योंकि जितने भी पठन, वचन और सम्वाद के भेद हैं, उन सब में उसकी आवश्यकता होती है। भाव, विचार और सन्दर्भ को दृष्टि में रख कर प्रत्येक अभिनेता को वाणी के आरोह-अवरोह का सुचारु प्रयोग करना चाहिए—इसका ज्ञान वाकु पाठ्य के प्रयोग पर निर्भर होता है। वाचिक अभिनय में छ प्रकार के अङ्कारों के प्रयोग पर विचार किया गया है। उनके नाम हैं १ उच्च, २ क्षीप्त, ३. मद्र, ४. नीच, ५ द्रुत और ६. विलम्बित। वस्तुतः ये स्वर भेद हैं, जिन्हें अलंकार की संज्ञा दी गयी है। शरीर में इनके स्थान कहाँ-कहाँ पर हैं, अभिनेता को उनकी जानकारी होनी आवश्यक बनायी गयी है। पाठ्य में किस प्रसंग पर किस अलंकार का प्रयोग करना उचित है और किसका अनुचित, इन बातों पर विशेष ध्यान देने का निर्देश किया गया है।

पाठ्य के अन्त छ अंगों के अतिरिक्त उसकी छ स्थितियाँ बतायी गयी हैं, जिनके नाम हैं १ विच्छेद, २. अर्पण, ३ विसर्पण ४. विसर्ग, ५ दीपन और ६ प्रशमन। इन छ स्थितियाँ का प्रयोग विभिन्न रसावस्थाओं में अलग-अलग करने का विधान किया गया है।

वाचिक अभिनय के सन्दर्भ में उक्त पट्टविध अंगों और स्थितियों के अतिरिक्त आचार्य भरत ने लय, विराम, कृष्य, अक्षर (ह्रस्व-दीर्घ-स्वर उच्चारण), आलाप, प्रलाप, विलाप, अनुलाप, सलाप, अपलाप, सम्बेश और व्यपदेश आदि की विधियों पर भी विस्तार में प्रकाश डाला है। अभिनय कला में निपुणता प्राप्त करने वाले पात्रों या अभिनेताओं को इन विधियों का भली भाँति अध्ययन करना चाहिए।

वाचिक अभिनय का मुख्य सम्बन्ध शरीर से न होकर वाणी के विभिन्न प्रयोगों से है। इसी उद्देश्य से यहाँ वाणी के विभिन्न स्थानों एवं स्थितियों की विशेष चर्चा की गयी है। शुद्ध, स्पष्ट, समुचित और सन्दर्भ सम्मत उच्चारण-विधियों का ज्ञान प्राप्त करने के अनन्तर ही अभिनेता वाचिक अभिनय का सुचारु प्रदर्शन कर सकता है।

आहार्य अभिनय

अभिनय के चार भेदों में आहार्य का तीसरा स्थान है। आचार्य नन्दिवेम्बर ने लिखा है कि 'हार और केयूर आदि प्रसाधनों से सुसज्जित होकर जिस नाट्य का प्रदर्शन किया जाता है, उसे आहार्य अभिनय कहते हैं

आहार्यो

हारकेयूरवेपाविभिरलङ्कृत ॥४०॥

इस प्रकार आहार्य अभिनय का सम्बन्ध प्रसाधन, वेप भूषा और साज-शृंगार से है। आचार्य भरत ने उसको नेपथ्यकर्म नाम दिया है। इस नेपथ्यकर्म में अभिनेता को गिर से पैर तक विभिन्न अंगों के प्रसाधन और साज-सज्जा की व्यवस्था का पर्याप्त ज्ञान होना चाहिए। देश, काल, जाति, वय और अवस्था के अनुरूप अंग-प्रत्यंग के प्रसाधन की विधियाँ क्या हैं, इन पर विशेष ध्यान देने का निर्देश किया गया है। वस्त्राभरण

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

आदि प्रगाथनो द्वारा प्रवृत्त वस्तु का तदनुरूप अनुकरण ही आहार्य है। इसका अर्थ यह हुआ कि प्रवृत्त वस्तु का जैसा वेप, पहनावा एवं जैसी स्थिति हो, अभिनय के समय ठीक वैसा ही अनुकरण करना चाहिए। उदाहरण के लिए लव-कुश का अभिनय करने के लिए वारह वर्ष या इससे कम वय वाले बालक ही सर्वथा उपयुक्त है। इतना ही नहीं, अपितु उन वनवासी बालकों के वस्त्राभूषण, परिवान आदि भी राजसी न होकर वस्त्र, वनपुष्प ही होने चाहिए। यदि इन बातों पर ध्यान न दिया गया तो उमे आहार्य अभिनय नहीं कहा जा सकता।

वेश ही एक ऐसा माध्यम है, जिसके आधार पर किसी व्यक्ति के देश, जाति, वर्ण और वय की जानकारी प्राप्त की जा सकती है। उसमें स्वाभाविकता एवं तदनुरूपता होनी चाहिए। दर्शक के भावों के उद्दीपन के लिए प्रवृत्त वस्तु का आहार्य ऐसा होना चाहिए, जिसमें परम्परा का पूरी तरह निर्वाह हो और वातावरण में किसी प्रकार की कृत्रिमता न हो।

शरीर-सज्जा एवं प्रसाधन का महत्व न केवल अभिनय की दृष्टि में, अपितु मुख, मौल्य, सीमाय और मंगल की दृष्टि में भी उपयोगी एवं व्यावहार्य है। वह शरीरशास्त्र का भी विषय है। विम अंग पर बौन-मा जलवार या परिधान धारण करना चाहिए, और बिसको धारण नहीं करना चाहिए—शास्त्रों में इन विषय पर विस्तार और गम्भीरता में विचार दिया गया है। इन विषयों की जानकारी प्राप्त करने के अनन्तर ही नेपथ्यकर्म की विधाओं को हृदयगम दिया जा सकता है। आहार्य अभिनय में इन्हीं शरीर-सज्जा की विधियों का निरूपण दिया गया है।

परम्परा, लोकदृष्टि और शास्त्रसम्मत देश, बाल, वर्ण, आश्रम, जाति, लिंग, वय और परिस्थिति के अनुसार समुचित शरीर-सज्जा की विधियों का निरूपण करना ही आहार्य अभिनय का प्रतिपाद्य विषय है। शरीर-सज्जा तथा वस्त्रालकरण के लिए नेपथ्य के चार कर्म बताये गये हैं, जिनके नाम हैं १. वस्त्रधार्य (वेगविन्यास), २. देहधार्य (शरीरसज्जा), ३. परिधेय (वस्त्रालकरण-सज्जा) और ४. विलेपन (अगराग या अनुलेपन)।

वाक्यशास्त्रीय ग्रन्थों में आहार्य के चार प्रकार बताये गये हैं। उनके नाम हैं १. पुस्त, २. अलवार, ३. अंगरचना और ४. सजीव। घांस या मरवडे पर बपडे या चमडे आदि की महायत्ता से तीन तरह के पुस्त (स्टेज) बनाये जा सकते हैं। उनकी चेष्टाओं द्वारा भी अभिव्यक्ति दिया जा सकता है। अलवार आहार्य के अन्तर्गत माल्य, आभरण और वस्त्राभूषण आदि की गणना की गयी है। अंग-रचना में स्त्री-पुरुषों के बहुरिप वेश-विन्यास का विधान दिया गया है। स्टेज पर प्राणिवर्ग के प्रवेश के प्रदर्शन को सजीव कहा गया है।

द्वय प्रकार आहार्य का नाट्य में दृग्गति भी विशेष स्थान है कि वह अभिनय का एक प्रमुख अंग होने हुए भी नेपथ्य-रचना के लिए उमरर विशेष महत्व है। नाट्य का स्यक नामकरण इसी नेपथ्य-रचना के कारण हुआ। स्पष्ट उमे दृग्गति कहा गया कि उममें वर्णन पात्रों, मङ्गलितों और परम्पराओं आदि के अनुरूप रूप-रचना करने दर्शकों को उममें नाट्यय प्रतीति होती है।

सात्त्विक अभिनय

अभिनय भेदा में सात्त्विक अभिनय का चौथा एवं अन्तिम स्थान है। अभिनयदर्पण के आरम्भिक मंगल श्लोक में अभिनय के प्रथम तीन भेदा को नटराज भगवान् शंकर ने विभिन्न कला रूप बताया गया है, किन्तु सात्त्विक अभिनय को साक्षात् शिवस्वरूप कहा गया है

त नृप सात्त्विक शिवम् ।

इस प्रकार अभिनय भेदा में सात्त्विक अभिनय का महत्व स्वतः सिद्ध है। आचार्य भरत ने उसकी श्रष्टता का प्रतिपादन करते हुए लिखा है कि 'जिस नाट्य में सात्त्विक अभिनय की मुख्यता होनी है उस श्रेष्ठ (सत्त्वारिपतौऽभिनयो ज्येष्ठ इत्यभिधीयते) जिसमें अन्य अभिनया की तरह उसकी सामान्य स्थिति हासी है उस मध्यम और जिसमें अन्य अभिनया की अपेक्षा उसकी स्थिति गौण होनी है अथवा होती ही नहीं है उसे अधम कहा जाता है।'

आचार्य अभिनवगुप्त ने अभिनयभारती (१२।२) में लिखा है कि जिस अभिनय कहते हैं वह तो वस्तुतः सात्त्विक अभिनय ही है न कि आंगिक, वाचिक, आहार्य। कहा जाता है कि नट अभिनय करता है, इसका अर्थ यही है कि नट की चित्तवृत्ति रामादि नायका की चित्तवृत्ति से एकरस हो चुकी है और उसके कार्य-कलाप में सहृदय सामाजिक रामादि नायका के कार्य-कलाप का दर्शन कर रह हैं। इसी दृष्टि से नाट्य को मत्त्व पर आधारित माना गया है

सख्ये नाट्य प्रतिष्ठितम् ।

अभिनयदर्पण में सात्त्विक अभिनय का लक्षण बताते हुए कहा गया है कि 'जिस नाट्य में भावज्ञ व्यक्ति द्वारा सात्त्विक भावा के माध्यम से नृत्य का प्रदर्शन किया जाना है, उस सात्त्विक अभिनय कहते हैं'

सात्त्विकः सात्त्विकं भविर्भावज्ञेन विभावितः ॥४०॥

इन सात्त्विक भावा के वृद्धा आठ प्रकार बताये गये हैं १ स्तम्भित होना (स्तम्भ), २ पसीन-यमीन होना (स्वेदाम्बु), ३ रोमांचित होना (रोमाच), ४ वाणी का लड़खड़ा जाना (स्वरभग), ५ शरीर में कंपकंपी होना (वेपथु), ६ मुखावृत्ति का विवृत हो जाना (धंवर्ष्य), ७ अध्रुपात होना (अध्रु) और ८ मूर्च्छित होना (प्रलय)। नाट्यशास्त्र में कहा गया है कि दुःख, मूर्छा, लज्जा, घृणा, शोक, रगति, स्वप्न, निर्वेष्टा, तन्द्रा, जडता, व्याधि, मय, जरा, असफलता, उन्माद, चिन्ता और बन्धन आदि के भावा एवं उनकी व्यस्थाओं का प्रदर्शन सात्त्विक भावा द्वारा करना चाहिए।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इस प्रकार अभिनय भेदों में सात्त्विक अभिनय की श्रेष्ठता स्वयं सिद्ध है। सहृदय सामाजिक के मन में यह मत्त्वोद्देश्य बंसे उत्पन्न होता है, इसकी विधि जानने के लिए सात्त्विक भावों की जानकारी अपेक्षित है। इसलिए सात्त्विक भावों के सम्बन्ध में विस्तार से जान लेना चाहिए।

सात्त्विक भाव

रस की निष्पत्ति में जिस प्रकार बिभक्त्व, अनुभाव, सञ्चारी भाव और स्यामी भाव सहायक हैं, उसी प्रकार सात्त्विक भावों की भी अपनी अलग स्थिति है। कविराज विद्वचनाय ने साहित्यदर्पण (३।१३४) में सात्त्विक भावों का लक्षण करते हुए लिखा है कि 'मत्त्व के उद्देश्य से उत्पन्न जो मनोविवार हैं, उन्हें सात्त्विक भाव कहा जाता है'

विवक्षता, सत्त्वसम्भूता सात्त्विका परिकीर्तिता।

मत्त्व अन्तःकरण का एक धर्मविशेष है, जिसके कारण सामाजिक के हृदय में वामना रूप में विद्यमान रत्नादि स्यामी भाव का उद्बोधन होता है (सत्त्व नाम स्वात्मविधायकप्रकाशकारी वृद्धनान्तरो धर्मः)। ये सात्त्विक भाव अनुभावों तथा भावों में सर्वथा भिन्न मनोविवार हैं।

नाट्यशास्त्र (७।९४) में कहा गया है कि मन की एकाग्रता (ध्यानावस्था) में मत्त्व की निष्पत्ति होती है (मनसः समाधी सत्त्वनिष्पत्तिर्भवति)। रोमांचित होना, अभ्युपान करना और मुग्धता का पीना पढ़ना—ये सब सत्त्व के स्वभाव हैं। उनके अनुकरण एवं प्रयोग के लिए एकमनस्त्वता का होना आवश्यक है। नाट्य में लोभस्वभाव एवं लोचरित का अनुकरण मत्त्व के द्वारा होता है। उनके बिना यह सम्भव ही नहीं है। इसलिए नाट्य-प्रयोग में लोभस्वभाव के अनुकरण के लिए मत्त्व की आवश्यकता स्वीकार की गयी है। उदाहरण के लिए नाट्य में लोभ के मुग्ध-दुःखात्मक भावों का अभिनय किया जाता है। इन भावों की अभिव्यक्ति के लिए गुड सात्त्विक भावों का यथार्थ प्रयोग होना चाहिए। उनका अभिनय इस प्रकार होना चाहिए जिसमें वे यथार्थ प्रतीत हों। मुग्ध-दुःख की यथार्थ स्थिति पैदा किये बिना उनकी अभिव्यक्ति सम्भव नहीं है। नट या अभिनेता द्वारा मुग्ध-दुःख का सात्त्विक एवं प्रयत्न अनुभव किये बिना नाट्य में गुड सात्त्विक भावों के माध्यम से मुग्ध-दुःखात्मक अभिव्यक्ति करना असम्भव है। इसलिए अभिनय में सात्त्विक भावों की अलग से योजना की गयी है।

काव्य-नाट्य में रस प्रतीति का ही सत्त्वोद्देश्य ही है। रसम् और तमम् में अंगुष्ठ मन ही तरङ्ग है। यह सत्त्वनिष्ठ मन आत्मरस एवं अन्तर्मुख होता है। अतीविक काव्य-नाट्यार्थों का अनुभव करने वाले सहृदय सामाजिक के मन में यह सत्त्वोद्देश्य स्वभाव उत्पन्न होता है।

यह सत्त्वोद्देश्य ही आनन्दानुभव एवं रसप्रतीति का माधन या माध्यम है। मनुष्य के मन में इच्छा, क्रिया और ज्ञान—ये तीन विचार प्रवृत्ति रूप में विद्यमान होते हैं। इच्छा, अर्थात् चाहना, क्रिया अर्थात्

नाट्य प्रयोग

करना; और ज्ञान, अर्थात् जानना। इच्छा रजोगुण सम्भूता, त्रिया तमोगुणयुक्ता और ज्ञान सत्त्वगुण प्रधान है। इच्छा और त्रिया, अर्थात् रजोगुण और तमोगुण के अनन्तर तीसरी एव अन्तिम स्थिति ज्ञान, अर्थात् विगुद्ध सत्त्व की अवस्था है। नाट्य के दर्शक या श्रोता जब इस विगुद्ध सत्त्व प्रधान स्थिति में पहुँचते हैं, तब उन्हें जिस आनन्द की प्रतीति होती है, उसी को रस कहा गया है।

रस-भेद के अनुरूप अभिनय के स्वरूप में भी परिवर्तन होता है। ये सात्त्विक भाव विभिन्न अभिनय स्थितियों में विभिन्नता से आधृत होते हैं। विभिन्न रसों में उनके प्रयोग की भी अलग-अलग विधियाँ हैं। इसी उद्देश्य से आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र (७।१२४) में कहा है कि 'विभिन्न अभिनयों में सात्त्विक भावों का प्रयोग विविधता में किया जाता है। अतः नाट्य-प्रयोग में विभिन्न रसों के अनुसार कुशल व्यक्ति ही उनका प्रयोग कर सकते हैं'।

ये त्वेते सात्त्विका भावा नामाभिनययोजिताः।

रसेष्वेतेषु सर्वेषु ते ज्ञेया नाट्यकोविदैः॥

नाट्यशास्त्र (७।१४), अभिनयदर्पण (श्लोक ४१) और अन्य नाट्य-काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में इन सात्त्विक भावों की सहाय आठ बतायी गयी है, जिनके नाम हैं १. स्तम्भ, २. स्वेद, ३. रोमांच, ४. स्वरभेद, ५. वेपथु, ६. वैवर्ण्य, ७. अभ्र और ८. प्रलय। नाट्यशास्त्र (७।१५-१०७) में इन आठ प्रकार के सात्त्विक भावों के लक्षण एवं प्रयोग पर विस्तार से विचार किया गया है, जिसका निष्कर्ष इस प्रकार है

१. स्तम्भ : हर्ष, भय, शोक, विस्मय, विपाद और रोष—इनसे स्तम्भ उत्पन्न होता है। सनाहीन, निश्चेष्ट, स्थिर, धूम्य, जडता आदि स्थितियों को प्रकट करने के लिए स्तम्भ भाव का अभिनय किया जाता है।

२. स्वेद : शोच, भय, हर्ष, लज्जा, दुःख, धम, रोग, ताप, घात, व्यायाम, बलेश, उत्ताप और पीडा में स्वेद उत्पन्न होता है। उसका विनियोग व्यञ्जन करने, पसीना पोछने और शीतलता की इच्छा करने की स्थिति में किया जाता है।

३. रोमांच : स्पर्श, शीत, शोच, भय, श्रम और रोग की स्थितियों में रोमांच उत्पन्न होता है। शरीर के कण्टकित हो जाने, शरीर के सघर्षण, शरीर के रोमांचित हो जाने और शरीर स्पर्श की स्थितियों में रोमांच सत्त्व का अभिनय किया जाता है।

४. स्वरभेद : भय, हर्ष, जरा, शोच, उदासीनता और मदजनित व्याधियों से स्वरभेद उत्पन्न होता है। वाणी के लड़खड़ाने और गद्गद् स्वर के भावों को प्रकट करने के लिए स्वरभेद सत्त्व का अभिनय किया जाता है।

५. वेपथु : शीत, भय, हर्ष, रोष, स्पर्श, जरा और व्याधि से उत्पन्न कम्प की अवस्था में वेपथु उत्पन्न होता है। उसका प्रयोग कँपकँपी, फड़फड़ाने और कम्पन आदि के भावों के प्रदर्शन के लिए किया जाता है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

६ वैवर्ण्यं गीत, त्रोच, भय, श्रम, रोग और तापजनित क्लेश से वैवर्ण्य उत्पन्न होता है। मुसावृत्ति के विचार, नाटियों के दबाव और दुष्कर प्रयत्न आदि के भाव प्रकट करने के लिए वैवर्ण्य सत्त्व का प्रयोग किया जाता है।

७ अधु : आनन्द, अमर्ष, घुआँ, अजनलेप, जृम्भण, भय, शोक, निर्निमेष दृष्टि, गीत और रोग की स्थितियों में अधुपात होता है। उसका अभिनय आँसु के पोछने, आँसू गिराने और आँसू बहाने के लिए किया जाता है।

८ प्रलय श्रम, मूर्च्छा, मय, निन्दा, आघात और मोह आदि के कारण प्रलय उत्पन्न होता है। उसका प्रदर्शन निश्चेष्ट, निष्कम्प, द्वास प्रस्वास की भन्दगति और धरती पर गिर जाने आदि के भावों के अभिव्यजन हेतु किया जाता है।

इस प्रकार अभिनय और उसके भेदोपभेदों के सम्बन्ध में नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों, विशेष रूप से अभिनय-दर्पण में विस्तार से विचार किया गया है। लोकजीवन से सम्बन्ध होने के कारण, लोक में प्रचलित उसके विभिन्न प्रकारों की जानकारी के लिए शास्त्रकारों ने परम्परा और गुरुजनों से सम्बन्ध स्थापित करने का निर्देश किया है। अभिनय-भेदों का विवेचन करने के उपरान्त आगे उनकी प्रयोग विधियों पर विचार किया गया है।

अभिनय प्रयोग

अधिष्ठिता देवताओं की स्तुति, वाद्याचन और गुरुवन्दन

भारतीय परम्परा एवं मान्यता के अनुसार किसी भी महत्वपूर्ण कार्य को आरम्भ करते समय उसकी सफलता एवं निर्विघ्नता की कामना के लिए भगलाचरण का विधान है। कार्यारम्भ के समय अधिष्ठिता देवता का आवाहन किया जाता है, जिसमें निः कार्यसिद्धि और लोकमयल हो। शास्त्र-विधि के अनुसार ग्रन्थ के आरम्भ, मध्य और समाप्ति पर भगल श्लोक की रचना करने का निर्देश इसी उद्देश्य से दिया गया है।

इसी प्रकार नाट्यशास्त्र का विधान है कि अभिनय के आरम्भ में, जब नर्तक-नर्तकी शृंगार रचना एवं प्रमाण के लिए उद्यत हों, उन्हें अभिनय के अधिष्ठिता देवता की स्तुति करनी चाहिए। इसी प्रकार अभिनय के स्थापन वाद्य यंत्रों और अभिनय विद्या के प्रदाना गुरुवाद की भी वन्दना का विधान है। इस नियम के परिपालन हेतु अभिनयदर्पण (श्लोक ३१) में निर्देश दिया गया है कि अभिनय के लिए अंग-प्रयोग की शृंगाररचना करने में पूर्व नर्तक-नर्तकी को विघ्न विनाशक भगवान् भगेश और अभिनय के अधिष्ठान मटरान भगवान् शरर की स्तुति करनी चाहिए। तदनन्तर आशा और पृथ्वी की वन्दना करनी चाहिए। इसी प्रकार अति मनोहर आलापों के साथ विपिपूर्व वाद्य यंत्रों की पूजा-अर्चना करनी चाहिए। यह प्रक्रिया सम्पन्न हो जाने के बाद जि आचार्य में निश्चि प्रहण की हा, उनसे पीरो पर शुभ कर प्रणाम करना चाहिए। उनकी आशा प्राप्त करने के अनन्तर अंग प्रयोग की शृंगार-रचना करनी चाहिए।

नाट्य प्रयोग

नाट्य के अधिष्ठाता देवताओं की स्तुति, वाद्याचन और गुरु वन्दना करने के अनन्तर नर्तक-नर्तकी को रंगमंच की अधिष्ठातृ देवी की वन्दना इन शब्दों में करनी चाहिए : 'हे रंगभूमि की अधिष्ठातृ देवी, तुम्हारी वारम्बार जय हो। तुम नाट्याचार्य भरत की नाट्य-परम्परा की अधिष्ठातृ, विविध भावों एवं रसों की विधातृ, आनन्द की परिणति और सृष्टि को सम्मोहित करने वाली एकमात्र कला स्वरूपा हो।'

नर्तक-नर्तकी को इस शास्त्रोक्त विधि का परिपालन करना चाहिए। उसके बाद सुसज्जित एवं सश्रद्ध होकर अभिनय के लिए रंगभूमि पर अवतरित होना चाहिए। रंगभूमि पर विशेष मुद्रा में अवस्थित होकर सब प्रथम उसे विष्णु-वाधाओं की निवृत्ति के लिए, लोकमंगल के लिए, देवताओं की प्रसन्नता के लिए, दर्शकों की ऐश्वर्य-वृद्धि के लिए, नाट्य के नायक के ध्येय के लिए, अन्य पात्रों की मंगलकामना के लिए और आचार्यपाद से अधीत कला की सिद्धि-सफलता के लिए पुष्पाञ्जलि अर्पित करनी चाहिए।

अभिनय की इस आरम्भिक विधि का सम्पादन करने के अनन्तर नर्तक-नर्तकी को रंगमंच पर विभिन्न भावों, आकर्षक मुद्राओं, सुस्वर और ताल-छन्द समन्वित स्थिति में तन्मय होकर अभिनय का प्रदर्शन करना चाहिए। ऐसा अभिनय, जिससे सारी नाट्यसभा रसविभोर हो जाय।

अभिनय सभा का आयोजन

नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण में नाट्य, नृत्य और नृत्य के आयोजन के लिए अलग-अलग सभाओं (मण्डलियों) का विधान किया गया है। उनको किस समय और कहाँ पर आयोजित एवं प्रदर्शित करना चाहिए, इसका भी निरूपण किया गया है। नाट्य, नृत्य और नृत्य किस उद्देश्य या प्रयोजन से किये जाते हैं, इसका भी अभिनयदर्पण की प्रस्तावना में शास्त्रीय दृष्टि से विवेचन किया गया है।

अभिनय सभा का सभापति और मंत्री

नाट्य, नृत्य और नृत्य का प्रदर्शन करने के लिए सर्वप्रथम एक सभापति और मंत्री की नियुक्ति का विधान किया गया है। सभापति की योग्यताओं के सम्बन्ध में लिखा गया है (श्लोक १७) कि ब्रह्म श्रीसम्पन्न, बुद्धिमान्, विवेकशील, पुरस्कार-वितरण में निपुण, सगीत विद्या में प्रवीण, सर्वज्ञ, प्रशस्तकीर्ति, रसिक, गुणवान्, हाव-भावों का ज्ञाता, ईर्ष्या-द्वेष रहित, स्वभाव से हितेच्छु, सदाचारी, शील-सम्पन्न, दयालु, धीर, सयमी, कलाओं का ज्ञाता और अभिनय कुशल होना चाहिए।

इन गुणों एवं योग्यताओं से सम्पन्न सभापति के अतिरिक्त एक सभा मंत्री की नियुक्ति का भी विधान किया गया है। इस पद पर जिस व्यक्ति की नियुक्ति की जाय, उसमें ये योग्यताएँ (श्लोक १८) होनी चाहिएं - वह मेधावी, स्थिर चित्त, भाषण-कला में निपुण, श्री-सम्पन्न, यशस्वी, कूटनीतिज्ञ, हाव-भावों का ज्ञाता, गुण-दोषों के भेदों का विवेचन, प्रसाधन कला में निपुण, विवाद की स्थिति में सन्धि करने में सक्षम, न्यायविद्, सहृदय, विद्वान्, अनेक भाषाओं का ज्ञाता और कविकर्म में कुशल होना चाहिए।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

इस प्रकार के सर्वगुण-सम्पन्न एवं सर्वथा सुयोग्य सभापति और सभा-भत्री से सनायित अभिनय सभा ऐसे कल्पवृक्ष के समान होती है (श्लोक १९), वेद जिसकी शाखाएँ, शास्त्र जिसके पुष्प और बिट्ठमण्डली जिसकी भ्रमरावली है -

सभाकल्पतरुर्भाति वेदशाखोपजोवितः ।
शास्त्रपुष्पसमाकीर्णो बिट्ठदभ्रमरदोभितः ॥

सभामण्डप में सभापति आदि का स्थान

इस प्रकार की अभिनय-सभा में अलग-अलग व्यक्तियों को बैठने के लिए अलग-अलग स्थान निर्धारित किये गये हैं। इसका विधान बताते हुए लिखा गया है कि सभापति को पूर्व दिशा की ओर मुख कर के प्रसन्न मुद्रा मुद्रा में अपना आसन ग्रहण करना चाहिए। उसके दोनों पादों में कवियों, मंत्रियों और मित्र जनों के बैठने का स्थान होना चाहिए।

रंगमंच पर कलाकारों की स्थिति

सभापति के सामने का स्थान, जिसको अभिनय के लिए बनाया गया है, रंगमंच (स्टेज) कहलाता है। अभिनय करने के लिए प्रस्तुत नर्तकी को रंगमंच के मध्य में खड़ा होना चाहिए और उसके समीप प्रधान नर्तक का स्थान होना चाहिए। नर्तक के दाहिने पादों में रंगमंच पर मजीरे वाले (तलधारी) को और उसके दोनों पादों में दो मृदगवादकों को बैठना चाहिए। उन दोनों के मध्य में गीतकार और गीतकार के पास ही स्वरकार का स्थान होना चाहिए।

इस प्रकार अभिनय का आरम्भ करने से पूर्व नर्तक-मण्डली को रंगमंच पर यथास्थान नमस्कार बैठना चाहिए :

एवं तिष्ठेत् नर्तकैश्च नाट्यपादौ रंगमण्डली।

नर्तक-नर्तकी की योग्यताएँ

सभामण्डप और रंगमंच पर सभापति, भत्री और कलाकारों के स्थान निर्धारित करने के उपरान्त अभिनयदर्पण में नर्तक-नर्तकी की योग्यताओं या गुणों का वर्णन किया गया है। उनमें सामान्य रूप से बौद्ध गुण एवं योग्यताएँ होनी चाहिए और विशेष रूप से बौद्ध, इसका विस्तार में निरूपण किया गया है। दृढ़ता ही नहीं, अग्नि नर्तकी के पैरों पर पड़नाये जाने वाले धूपधूर (त्रिचिणी) किम धानु के होने चाहिए, उनको किम विधि में बनाया जाना चाहिए और मर्यादा में वे कितने होने चाहिए—इन सब बातों पर भी विचार दिया गया है।

नाट्य प्रयोग

आचार्य भरत और आचार्य नन्दिवेङ्गवर ने नर्तन-नर्तकी की योग्यता पर अपनी-अपनी दृष्टि से विचार किया है। नाट्यशास्त्र के २६वें अध्याय में नर्तक (नर्तिका) के छ गुणों का उल्लेख इस प्रकार किया है : मेघा, स्मृति, गणदलाघा, राग, ससंग और उत्साह .

मेधास्मृतिगणइत्याद्या रागः सप्तमं एव च ।

उत्साहश्च षडेवंतान् क्षिप्यस्यापि गुणान् विद्वः ॥

इसी प्रकार आचार्य मन्दिरेन्द्वर ने अभिनयदर्पण (श्लोक २७) में नर्तकी या अभिनेत्री के दस गुणों का उल्लेख करते हुए लिखा है कि उसमें गीत-वाद्य-नाल के अनुसार पाद-संचालन की योग्यता हो, उसको स्थिर भाव का ज्ञान हो; उसको रंगमंच पर पाद-संचालन की सीमा-रेखाओं का अध्यास हो, उसको दृष्टि-परिभ्रमण की विधियों का ज्ञान हो, उसके अभिनय में स्वाभाविकता हो, वह बुद्धिमती हो, कला के प्रति उसमें सहज अभिरुचि हो; उसकी वाणी में भावार्थ हो, और वह गान विद्या में निपुण हो

जवः स्थिरत्वं रेखा च भ्रमती दृष्टिरथमा ।

मेघा श्रद्धा बचो गीतं पात्रप्राणा दश स्मृताः॥

नर्तकी के उक्त दस गुण ही उसके प्राण या जीवन हैं। उनके बिना वह निःप्राण है। उसकी अन्य योग्यताओं या गुणों के सम्बन्ध में अभिनयदर्पण (द्वितीय २३-२५) में लिखा गया है कि 'वह मन्दगी, रूपवती और दयामयणी होनी चाहिए। उसके स्तन पुष्ट एवं उत्तन होने चाहिए। उसमें सहज चापल्य, मरमना और कमनीयता होनी चाहिए। उसे अभिनय के आरम्भ और समापन की विधियों का ज्ञान होना चाहिए। उसकी विशाल-नेत्रा होना चाहिए और गीत-वाद्य-ताल के अनुसार अभिनय की गति-विधियों के अनुवर्तन में दक्ष। वह सुन्दर समाकर्षक चेष्टा-भूषा धारण विधेय हूए खिले कमल की भाँति प्रसन्न मुख-भुजा वाली होनी चाहिए। इन गुणों में समलङ्घित नर्तकी नाट्यसभा में अभिनय करने योग्य समझी जाती है।'

तन्वी हृष्यवती श्यामा पीनोन्नतपयोधरा ॥

प्रगल्भा सरसा कान्ता कुशला ग्रहमोक्षयो ।

विशाललोचना गीतवाद्यतालानुवर्तिनी ॥

पराध्यंभुपासम्पन्ना प्रसन्नमुखपञ्चजा ।

एवंविधगुणोपेता नतंकी समुदोरिता ॥

नर्तकी के इन गुणों का वर्णन करने में साथ ही अभिनयदर्पण (श्लोक २६-२७) में उसके दम श्रवणगुणों या अयोग्यताओं का भी उल्लेख किया गया है, जो इस प्रकार है . 'जिसरी आँखा (पुनर्जियो) में सफेद या लाल फले हों, जिसके निर में बाल न हों; जिसके अघर मोटे एव भटे हों, जिसके स्तन लटने हुए एव

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

अनुनत हा, जिसका शरीर बहुत स्थूल हो, जो बहुत दुबली-पतली हो, जिसका कद बहुत लम्बा हो, जो बौनी हो, जो कुबड़ी हो, और जिसके स्वर में माधुर्य न हो

पुष्पाक्षी केशहीना च स्थूलोष्ठी लम्बितस्तनी।

अतिस्यूलाप्यतिकृशा अत्युच्चाप्यतिवामना॥

क्रुञ्जा च स्वरहीना च वशता नाट्यवजिता ।

इन अवगुणों से रहित और गुणों से सम्पन्न नर्तकी में बुद्धि तथा मन के अनुरूप शरीर का भी तात्त्व्य होना चाहिए। उसमें ऐसी बलात्मक दृष्टि भी होनी चाहिए, जिससे कि वह दर्शकों को आकर्षित कर सके। लोकमानस में अपनी कला-कुशलता का प्रभाव डालने की भी क्षमता उसमें होनी चाहिए। सुगठित शरीर और रूपसी होने के साथ-साथ उसकी वाणी में भी माधुर्य और सरसता होनी चाहिए।

नर्तक-नर्तकी के चरित्र में परम्परा-बुद्धि का होना भी आवश्यक है। देश भिन्नता के अनुसार प्रत्येक नायक-नायिका के स्वभाव में असमानता होती है। जिस देश के जो नायक-नायिका होंगे, उसी देश की भाषा का वे प्रयोग करेंगे और वही के आचार विचार एवं रहन-सहन का आचरण करेंगे। अभिनय काल में नर्तक नर्तकी को चाहिए कि वे तदनुरूप देश, भाषा, वेश और आचार आदि का व्यवहार करें। आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र (२।६३) में लिखा है कि 'पात्र (नर्तक-नर्तकी) को चाहिए कि वे लोकव्यवहार द्वारा देश, भाषा, वेश और क्रिया आदि के औचित्य की जानकारी प्राप्त कर तदनुसार उसका प्रयोग करें'

देशभाषाक्रियावेशालक्षणा स्युः प्रवृत्तयः ।

लोकादेवगम्येता यथौचित्यं प्रयोजयेत्॥

इस प्रकार नर्तक-नर्तकी को चाहिए कि अवगुणों का परिहार कर वे अधिकाधिक सद्गुणों का अर्जन करें। उन्हीं परम्परा की मान्यताओं को ग्रहण करने में भी सक्षम होना चाहिए। अपने इन सद्गुणों के कारण वे सहज ही दर्शकों को आकर्षित कर लोकप्रियता प्राप्त करते हैं।

अभिनय की तीन प्रक्रियाएँ

आचार्य भरत ने अभिनय की तीन प्रक्रियाओं या विधियों का उल्लेख किया है, जिनके नाम हैं १. शाला, २. अकुर और ३. नृत्य। उनमें आगिक अभिनय या शाला, मूचनात्मक अभिनय को अकुर और अंगहार से निष्पन्न या युक्त करण पर आधारित अभिनय को नृत्य कहा गया है।

अंगहार

मगबाहू शार के आदेश पर महात्मा तण्डु ने आचार्य भरत को अंगहारा के प्रयोग की जो विधियाँ

नाट्य प्रयोग

बतायी थी, नाट्यशास्त्र के चौथे अध्याय (श्लोक ४) में उनका विस्तार से वर्णन किया गया है। यहाँ बत्तीस प्रकार के अगहारों का निरूपण किया गया है।

अभिनय में हाथों और पैरों की संचालन-प्रक्रिया को करण कहते हैं

हस्तपादसमायोगो नृत्यस्य करणं भवेत्।

आचार्य भरत ने करणों के १०८ प्रकार बताये हैं और उनकी प्रयोग-विधि पर भी प्रकाश डाला है। बत्तीस प्रकार के अगहारों की सिद्धि करणों द्वारा होती है। ये अगहार करणों पर आश्रित होते हैं (प्रयोग करणाश्रयम्)।

पिण्डीवन्ध

अगहारों तथा करणों के प्रयोग में एक आकृति पिण्डेय (पोज) का नाम पिण्डी है। इसका प्रयोग नर्तक-नर्तकियों के सामूहिक नृत्य द्वारा होता है। उनका आयोजन देवताओं की प्रमत्तता के लिए किया जाता है। अलग-अलग देवताओं की अलग-अलग पिण्डियाँ बतायी गयी हैं।

वक्ष प्रजापति के यज्ञ-विध्वंस की साध्यवेला में शंकर के ताण्डव और पार्वती के लास्य में नन्दि एवं भद्रमुख गणों ने भी साथ दिया था। उसी समय शंकर ने दोनों गणों द्वारा प्रयुक्त नृत्य प्रक्रियाओं की पिण्डियों का निर्धारण एवं नामकरण किया।

अभिनय-प्रयोग की सिद्धि और सफलता सहृदय सामाजिकों की रसानुभूति पर निर्भर है। इस दृष्टि से और नाट्य का प्राण होने के कारण रस का महत्वपूर्ण स्थान माना गया। अभिनय कला की सिद्धि-सफलता में रस का क्या योगदान एवं स्थान होता है, आगे इसका विवेचन किया गया है।



अभिनय की सृष्टि और अनुभूति में रस का स्थान

भरत मुनि के निर्देशानुसार नाट्यवेद की रचना करते समय पितामह ब्रह्मा ने अथर्ववेद से रस का सग्रह किया था। इस दृष्टि से नाट्य रचना में रस का महत्वपूर्ण स्थान माना गया है। इसी अभिप्राय से नाट्य को रसाश्रय कहा गया है (रसाश्रय नाट्यम्)। रंगमंच पर अभिनेताओं या पात्रों द्वारा राम-कृष्णत्वादि के अभिनय से सहृदय सामाजिकों में तादात्म्य प्रतीति तभी सम्भव है, जब रसोद्रेक हों। प्रेक्षक या भावक को जब तक रसानुभूति नहीं होती, तब तक अभिनय की सार्थकता एक सफलता से भव नहीं है।

काव्यशास्त्र और नाट्यशास्त्र में रस को काव्य की आत्मा माना जाता है। दृश्य-काव्य, जो कि अभिनय पर आधारित होता है रस के आश्रित है। इस दृष्टि से अभिनय में रस की प्रधानता होने के कारण उसका मूढम विवेचन आवश्यक है।

दृष्टि अभिनय के प्रसंग में कहा गया है कि रसज्ञा दृष्टि का सम्बन्ध रस में है। इसी प्रकार स्थायी भावज्ञा और संचारी भावज्ञा दृष्टियाँ का सम्बन्ध क्रमशः स्थायी भावा तथा संचारी भावों से है। रसज्ञा दृष्टि में विभिन्न रसों की अभिव्यक्ति किस प्रकार होती है, इसी प्रकार स्थायी भावज्ञा दृष्टि से स्थायी भावों और संचारी भावज्ञा दृष्टि में संचारी भावों की अभिव्यक्ति एवं अनुभूति का तरीका क्या है—इन बातों को जानने के लिए रस निष्पत्ति का सिद्धान्त और उसमें सहायक स्थायी भावों एवं संचारी भावों की वस्तु स्थिति का निरूपण आवश्यक है।

रस निष्पत्ति

संस्कृत साहित्य के नाट्यशास्त्रीय और काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में रस निष्पत्ति के सिद्धान्त पर विभिन्न दृष्टियाँ से विचार किया गया है। लौकिक काव्यानन्द और अलौकिक ब्रह्मानन्द में रसानुभूति का आधार क्या है इन विषयों पर अनेक ग्रन्थों में गम्भीरतापूर्वक प्रकाश डाला गया है।

कविराज बिश्वनाथ के साहित्यदर्पण (३।१) में रस की परिभाषा करते हुए लिखा गया है कि 'सहृदय के हृदय में वामना रूप में अवस्थित रत्यादि स्थायी भाव जब विभाव अनुभाव और संचारी भावों के द्वारा अभिव्यक्त होते हैं, तब उन्हें ही रस कहा जाता है'

विभावानुभावेन व्यक्त संचारिण तथा।

रसमेतेति रत्यादि स्थायीभावः सचेतसाम्॥

साहित्यवर्णन की यह रस-परिभाषा आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र की उस बारिका पर आधारित है, जिसमें कहा गया है कि 'विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग से रस निष्पत्ति होती है' (विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्वरसनिष्पत्तिः)।

आचार्य मम्मट ने काव्यप्रकाश में रस की परिभाषा करते हुए लिखा गया है कि 'लोक में रति आदि स्थायी भाव (आलम्बन या उद्दीपन) के जो कारण, कार्य और सहकारी होते हैं, यदि वे नाटक या काव्य में प्रयुक्त होते हैं तो उन्हें श्रमस विभाव, अनुभाव तथा संचारी भाव कहा जाता है। उन विभावादि कारण, कार्य और सहकारियों से व्यक्त रतिरूप स्थायी भाव ही रस है'।

कारणान्यथ कार्याणि सहकारीणि यानि च।

रस्यादेः स्थायिनो लोके तानि चेन्नाट्यकाव्ययोः॥

विभावा अनुभावस्तत् कम्पन्ते व्यभिचारिणः।

व्यक्तः स तैविभावाद्यं स्थायीभावो रसस्तु॥

आचार्य भरत द्वारा प्रतिपादित उक्त परिभाषा ही वस्तुतः समस्त काव्यशास्त्रियों का उपजीव्य रही है। आचार्य विश्वनाथ और आचार्य मम्मट ने अतिरिक्त भट्ट छोल्लट, शकुन्त, भट्ट नायक तथा अभिनवगुप्त आदि आचार्यों ने उक्त परिभाषा की विभिन्न दृष्टियों में समीक्षा की है। उक्त परिभाषा में प्रयुक्त निष्पत्ति शब्द को भट्ट छोल्लट ने उत्पत्ति के अर्थ में ग्रहण कर अपने रस-विषयक सिद्धान्त को उत्पत्तिवाद नाम से स्थापित किया। शकुन्त के मत से निष्पत्ति का अर्थ अनुमिति है, जिसके आधार पर उन्होंने अनुमितिवाद नाम से अपना तथा रस-सिद्धान्त प्रतिपादित किया। आचार्य भट्ट नायक ने निष्पत्ति को भूति के अर्थ में लिया और भूतिवाद के नाम से अपना रस-सिद्धान्त प्रतिपादित किया। इसी प्रकार आचार्य अभिनवगुप्त ने निष्पत्ति को अभिव्यक्ति के रूप में स्वीकार किया और काव्यशास्त्र में उनका रस विषयक सिद्धान्त अभिव्यक्तिवाद के नाम से प्रसिद्ध हुआ।

रस की उक्त परिभाषाओं में विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों का उल्लेख हुआ है। रस निष्पत्ति के सिद्धान्त को समझने के लिए इन विभावादियों के सम्बन्ध में जान लेना आवश्यक है।

विभाव

आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र (४।२) में विभाव की परिभाषा करते हुए लिखा गया है कि 'ज्ञान का विषयीभूत होकर जो भावों का ज्ञान कराये और उन्हें परिपुष्ट करें, वे विभाव कहे जाते हैं'।

ज्ञापमानतया तत्र विभावो भावपोषकः।

आचार्य भरत ने विभाव का अर्थ विज्ञान बताया है (विभावो विज्ञानार्थ — ७।४)। यह विज्ञान, जिसे विभाव कहा गया है, स्थायी एवं व्यभिचारी भावों का हेतु या कारण है। जिससे द्वारा स्थायी एवं व्यभिचारी

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

भाव वाचिक आदि अभिनयों के माध्यम से विभावित होते हैं, अर्थात् जो विशेष रूप से जाने जाते हैं, उन्हें विभाव कहा जाता है। नाट्य में विषयवस्तु के अनेकानेक अर्थ आगिक आदि अभिनयों पर अवलम्बित होते हैं। उनको विभावन (विशेष रूप से ज्ञापन करने वाले हेतु) व्यापार द्वारा व्यक्त किया जाता है; अर्थात् सहृदय सामाजिक की प्रतीति के योग्य बनाया जाता है। इसलिए उन्हें विभाव कहा जाता है :

बहुवोऽर्था विभाष्यन्ते वागङ्गाभिनयाधयाः।
अनेन यस्मात्तेनायं विभाव इति संज्ञितः॥

नाट्यशास्त्र—७१४

इस प्रकार रसानुभूति के कारणों को विभाव कहा जाता है। वे दो प्रकार के होते हैं : १. आलम्बन और २. उद्दीपन। जिसको आलम्बन करके या आश्रय मान कर रस की उत्पत्ति या निष्पत्ति होती है, उसे आलम्बन विभाव और जिसके द्वारा रति आदि स्थायी भावों का उद्दीपन होता है, उसे उद्दीपन विभाव कहते हैं। उदाहरण के लिए शकुन्तला को देख कर दुष्यन्त के मन में रति की उत्पत्ति होती है, और उक्त दोनों को देख कर सामाजिकों के मन में भी रस की उत्पत्ति होती है। यहाँ शकुन्तला और दुष्यन्त, दोनों शृंगार रस के आश्रय हैं और चांदनी, प्राकृतिक वातावरण तथा एकान्त आदि दोनों की रति के उद्दीपक होने के कारण उद्दीपन विभाव हैं।

अनुभाव

रस निष्पत्ति में स्थायी भाव रस के आम्यन्तर कारण हैं। इसी प्रकार आलम्बन तथा उद्दीपन विभाव उसके बाह्य कारण हैं। चिन्तु अनुभाव तथा व्यभिचारी भाव उस आम्यन्तर रस-निष्पत्ति या रसानुभूति से उत्पन्न शारीरिक तथा मानसिक व्यापार हैं। नाट्यशास्त्र (७१५) में कहा गया है कि 'वाचिक तथा आगिक अभिनय के द्वारा रत्यादि स्थायी भाव की आम्यन्तर अनुभूति या जो बाह्य रूप में अनुभव कराता है, उसे अनुभाव कहते हैं' :

वागङ्गाभिनयेनेह यत्तत्त्वर्थोऽनुभाष्यते।
शाखाङ्गोपाङ्गसम्पत्तस्त्वनुभावस्ततः स्मृतः॥

आचार्य भरत ने अनुभाव की परिभाषा करते हुए (नाट्यशास्त्र—७१५) में लिखा है कि 'जिनके द्वारा वाचिक, आगिक और सात्विक अभिनय अनुभावित होते हैं, उन्हें अनुभाव कहते हैं (अनुभाव्यतेऽनेन वागङ्गा-सत्त्ववृत्तोऽभिनय इति)।' शरीर के विभिन्न अंगों तथा उपांगों की चेष्टाओं द्वारा किये जाने वाले अभिनय से अनुभावों का सम्बन्ध स्थापित करते हुए नाट्यशास्त्र (४१३) में कहा गया है कि वे आन्तरिक भावों में सूक्ष्म हैं। इसीलिए वहाँ भू-वटाश आदि विचारों को अनुभाव की संज्ञा दी गयी है :

अनुभावो विकारस्तु भावसंसूचनात्मकः ।

आचार्य भरत ने विभावों तथा अनुभावों को लोकप्रसिद्ध माना है; क्योंकि वे मानव स्वभाव के अंग हैं, लोक में उनकी स्थिति स्वाभाविक है। विज्ञानों का कहना है (नाट्यशास्त्र—७।६) कि 'विभाव तथा अनुभाव लोक-प्रवृत्ति के अनुसार होते हैं। लोक जैसा व्यवहार करता है, वे तदनुसार उसका अनुकरण करते हैं। इसलिए लोक से प्राप्त ज्ञान के आधार पर ही नाट्य में उनका प्रदर्शन होता है' ।

लोकस्वभावसंसिद्धा लोक्यात्रानुगामिनः॥

अनुभावा विभावाश्च ज्ञेयास्त्वभिनये दुर्धः॥

नाट्य में भिन्न-भिन्न रसों की अभिव्यक्ति के लिए भिन्न-भिन्न अभिनयों का प्रयोग किया जाता है। नाट्यशास्त्र के सातवें अध्याय में भिन्न-भिन्न स्थायी भावों एवं रसों के भिन्न-भिन्न अनुभावों का विस्तार से उल्लेख किया गया है।

अनुभाव वस्तुतः रसानुभूति की बाह्य अभिव्यजना के साधन हैं और उनमें शारीरिक व्यापार की प्रमुखता होती है। अभिनेता कृत्रिम रूप में इन अनुभावों का अभिनय करता है। अनुकार्य दुष्यन् आदि की अन्तस्थ रसानुभूति की बाह्य अभिव्यक्ति अनुभावों के रूप में होती है। रसानुभूति के अनन्तर उत्पन्न होने के कारण उन्हें अनुभाव नाम दिया गया है (अनु पश्चात् भवन्ति इत्यनुभावाः) ।

स्थायी भाव

स्थायी भाव की परिभाषा करते हुए आचार्य विद्वनाय ने साहित्यदर्पण (३।१७४) में लिखा है कि 'स्थायी भाव उस भाव को कहते हैं, जो न किसी अनुकूल भाव से विरोधित होता है और न किसी प्रतिबूल भाव से दबा करता है। वह अन्त तक एकरस बना रहता है और उसमें रस के अनुकरण की मूल शक्ति निहित होती है' :

अविच्छेदा विरुद्धा वा यं तिरोधातुमक्षमाः।

आस्वादाङ्कुरकन्दोपेती भाव स्थायीति सम्मतः॥

रस की प्रश्रिया में आलम्बन तथा उद्दीपन विभाव रस के बाह्य कारण होते हैं। रसानुभूति का आन्तरिक एवं मुख्य कारण स्थायी भाव है। स्थायी भाव मन के भीतर स्थायी रूप में रहने वाला वह प्रमुत्त सम्भार है, जो अनुकूल आलम्बन तथा उद्दीपन रूप उद्बोधक सामग्री को प्राप्त कर अभिव्यक्त होना है और दर्शक तथा पाठक के हृदय में एक अपूर्व आनन्द का संचार करता है। इस स्थायी भाव की अभिव्यक्ति रस्यमान होने के कारण रस शब्द से बोध्य होती है। इसलिए काव्यप्रकाश (४।२८) में उसे रस कहा गया है :

स्थायीभावो रसस्मृतः ।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

लोक-व्यवहार में मनुष्य को जिस-जिस प्रकार की अनुभूति होती है, उसको दृष्टि में रख कर (काव्य-प्रकाश—४।३०) में स्थायी भाव के आठ प्रकार माने गये हैं १. रति, २. हास, ३. शोक, ४. क्रोध, ५. उत्साह, ६. भय, ७. जुगुप्सा (घृणा) और ८. विस्मयः

रतिर्हासश्च शोकश्च क्रोधोत्साहो भयं तथा।

जुगुप्सा विस्मयश्चेति स्थायीभावाः प्रकीर्तिताः॥

ये आठ भाव मनुष्य के हृदय में सदा विद्यमान रहते हैं। जब वे अनुकूल विभावादि को प्राप्त करते हैं, तब तदनु रूप व्यक्त होकर अलग-अलग रसों की सृष्टि करते हैं।

आधुनिक मनोविज्ञान में जिन्हे मूल प्रवृत्ति या मन सवेग कहा गया है, काव्यशास्त्र में उन्हें ही स्थायी भाव नाम दिया गया है। यह मूल प्रवृत्ति वह प्रकृति प्रदत्त शक्ति है, जिसके कारण प्राणी किसी विशेष पदार्थ की ओर आकर्षित होता है और उसकी उपस्थिति में विशेष प्रकार के सवेग या मन क्षोभ का अनुभव करता है। ये मन सवेग या मन क्षोभ ही काव्यशास्त्र के स्थायी भाव हैं।

विभाव, अनुभाव और सचारी भाव, तीनों स्थायी भावों के आश्रित होते हैं। वे अनुचर हैं और स्थायी भाव उनका अधिष्ठाता। किन्तु उसका स्थायित्व उसके अनुचरों के कारण है। जैसे स्थानीय अधिकारी लोग राजा की शक्ति के आधार पर कार्य करते हैं, उसी प्रकार विभावादि स्थायी भावों के आश्रित होकर कार्य करते हैं। उन अनुचरों में कई प्रतिभाशाली तथा बुद्धिमान भी होते हैं, किन्तु उन सब के कार्यों का श्रेय तथा यश राजा को ही प्राप्त होता है। इसी प्रकार विभाव, अनुभाव और सचारी भाव स्थायी भावों के चारों ओर संचरण करते हुए स्थायी भावों को ही परिपुष्ट करते हैं। अपने अनुचरों द्वारा अर्जित यश का भागी, जैसे राजा होता है, उसी प्रकार विभावादियों द्वारा परिपुष्ट रस के अधिकारी स्थायी भाव होते हैं। नाट्यशास्त्र (७।८) में कहा गया है कि 'जैसे अनेक अनुचरों या सेवकों द्वारा अर्जित यश एव श्रेय का अधिकारी अन्ततः राजा होता है, जैसे शिष्य अपनी प्रतिभा से गुरु के ज्ञान को प्रकाशित करते हैं, उसी प्रकार विभावादियों द्वारा परिपुष्ट रस के अधिकारी स्थायी भाव होते हैं'

यथा नराणां नृपतिं शिष्याणां च यथा गुरुः।

एव हि सर्वभावना भावः स्थायी महानिहः॥

भावों की पारस्परिक स्थिति के सन्दर्भ में स्थायी भावों के वैशिष्ट्य का प्रतिपादन करते हुए लिखा गया है कि 'जैसे सब मनुष्य सभान होते हैं, उनके हाथ, पैर आदि शारीरिक अंग-प्रत्यंग एक जैसे होते हैं, किन्तु वे कुल (वंश परम्परा), शील (आचरण), विद्या (ज्ञान), कर्म और शिल्प (व्यवसाय) आदि की दृष्टि से सामान्य-विशिष्ट आदि अनेक कोटियों में परिगणित होते हैं। उनमें जो क्लृप्त या विशिष्ट होता है, उसको राजा कहा जाता है और अन्य सामान्य लोग उसके अनुचर हो जाते हैं। इसी प्रकार विभाव, अनुभाव और सचारी

भाव अपनी साम्यावस्था में स्थायी भावों के अनुचर या अभिन होकर रहते हैं (यथा हि... धाम्येऽप्यवद्वय स्तेषामेतानुचरा भवन्ति तथा विभावानुभावव्यभिचारिणः स्थायीभावानुपाधिता भवन्ति) ।

व्यभिचारी भाव

व्यभिचारी पद की निष्पत्ति करने हुए बताया गया है कि वि एव अभि उपमगो मे गति तथा सचालन अर्थ में चर घातु मे व्यभिचारी पद निष्पन्न होता है। इस दृष्टि में विभिन्न रसों में अनुकूलता के माय उन्मुख या संचरित होने वाले भावों को व्यभिचारी कहा जाता है। ये व्यभिचारी विभिन्न अनुभावों में युक्त आगिक्, वाचिक् एव मात्स्विक अभिनयों द्वारा स्थायी भावों को रस रूप में व्यक्त करते हैं, अर्थात् स्थायी भावों को रस तक ले जाने हैं। इसी आधार पर आचार्य भरत ने उनकी परिभाषा (नाट्यशास्त्र—७।१४२-१७१) में कहा है कि 'जो रसों में नाना रूप से विचरण करते हैं और रसों को पुष्ट कर आम्वादन योग्य बनाने हैं, उन्हें व्यभिचारी भाव कहा जाता है' (विविध अभिमुख्येन रसेषु चरन्तीति व्यभिचारिणः। धामाङ्गसत्त्वोपेताः प्रयोगे रसान्नयन्तीति व्यभिचारिणः) ।

वे उसी प्रकार स्थायी भावों को रसों तक ले जाने हैं, जैसे लोक प्रचलित परम्परा के अनुसार 'सूर्य अमुक दिन या अमुक नक्षत्र को प्राप्त कराता या ले जाता है।' इस दृष्टान्त में यद्यपि यह नहीं कहा गया है कि सूर्य दिन या नक्षत्र को अपनी वाजुओं या बन्वों पर उठा कर ले जाता है, फिर भी लोक में यही प्रचलित है। जैसे सूर्य नक्षत्र या दिन को धारण करता है या ले जाता है, उसी प्रकार व्यभिचारी भाव, स्थायी भावों को धारण करते या रस तक ले जाने हैं। वे स्थायी भावों को रस रूप में भाविन करते हैं। इसलिए उन्हें व्यभिचारी कहा गया है (यथेदं सूर्यो नक्षत्रं दिनं वा नयन्तीति, एवमेते व्यभिचारिणः इत्यवगन्तव्यः) ।

इस प्रकार अभिनय की सृष्टि एव अनुभूति में रस का महत्वपूर्ण स्थान मिष्ट होता है। नाट्य का आयोजन-प्रयोजन तभी सार्थक होता है, जब कि भावक या श्रेष्ठक को अभिनेय वस्तु की रसानुभूति हो। विभावादियों के संयोग से निष्पन्न रस-सिद्धान्त का नाट्य में क्या योग एव स्थान है, इसकी जानकारी प्राप्त हो जाने के अनन्तर रस की उपयोगिता स्वयमेव स्पष्ट हो जाती है।

जिस प्रकार अभिनय की सृष्टि एव अनुभूति में रस का महत्वपूर्ण स्थान माना गया है, उसी प्रकार रस की निष्पत्ति में भावों की स्थिति है। भावों का क्षेत्र बहुत विस्तृत है। वे काव्यग्रन्थ के ही नहीं, दर्शन, मनोविज्ञान और विज्ञान के भी विषय हैं। रस-निष्पत्ति में उनकी प्रयोजनीयता क्या है, इस विषय पर आगे विचार किया गया है।

रस-निष्पत्ति में भावों की प्रयोजनीयता

रस-निष्पत्ति के प्रसंग में विभाव, अनुभाव, स्थायी भाव और संचारी भावों का यथास्थान निरूपण किया जा चुका है। वस्तुतः ये भाव क्या हैं और उनके द्वारा भावित काव्य-नाट्य-रस की सहृदय सामाजिक को कैसे अनुभूति होती है, इस सम्बन्ध में पूर्वाचार्यों की स्थापनाओं को जान लेना आवश्यक है।

आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र के सातवें अध्याय में भावों की व्युत्पत्ति एवं स्थिति के सम्बन्ध में विस्तार से विवेचन किया है। भाव पद की निरुक्ति करते हुए उन्होंने लिखा है कि 'चित्त-वृत्तियों के रूप में उनकी स्थिति होती है। वे चित्तवृत्ति स्वस्व हैं। अतः उन्हें भाव कहा जाता है' (भवन्तीति भावाः)। अथवा (सहृदय के) हृदय में व्याप्त होकर वे चित्त-वृत्तियों को भावित करते हैं। अतः उन्हें भाव कहा जाता है (भावयन्तीति भावाः)।

भू धातु से करण अर्थ में घञ् प्रत्यय योजित करने पर भाव पद निष्पन्न होता है। इस दृष्टि से भावों को कारण या साधन के रूप में स्वीकार किया गया है। भावित, वासित या कृत उसके पर्याय हैं। आचार्य अभिनवगुप्त का कहना है कि आगिक, वाचिक आदि अभिनय की प्रक्रिया से सम्पादित अलौकिक चित्त वृत्तियाँ, केवल आत्मस्थ लौकिक अवस्थाओं का आस्वादन न करा कर रसरूप में भावित होती हैं। इसलिए उन्हें भाव नाम दिया गया है। इस दृष्टि से आचार्य भरत ने कहा है कि वे वाक, अंग तथा सत्त्व से युक्त काव्यार्थों को भावित करते हैं। अतः उन्हें भाव कहा जाता है (वागङ्गसत्त्वोपेतान्काव्यार्थान्भावयन्तीति भावा इति)। वाचिक, आगिक तथा सार्वत्रिक अभिनयों द्वारा अभिव्यक्त (भावित) काव्यार्थ या रसानुभव ही भाव है।

भावित का अर्थ है परिव्याप्त। लोक में कहा जाता है कि 'अमुक रस या गन्ध के द्वारा अमुक भोग्य पदार्थ सुस्वादु या सुवासित (भावित) बनाया गया है। इस कथन का यह आशय हुआ कि वह रस या गन्ध, जिसमें भोग्य पदार्थ सुस्वादु या सुवासित किया गया, उसमें वह सर्वत्र परिव्याप्त है। इसी भावना या परिव्याप्ति को भाव की क्रिया कहा जाता है। इस परिव्याप्ति का उदाहरण देते हुए आचार्य अभिनव गुप्त ने कहा है कि कस्तूरी की गन्ध से सुवस्थित वस्त्र जिस प्रकार कस्तूरी नहीं हो जाता, बल्कि उसके गुण (गन्ध) से सज्जित होता है, उसी प्रकार पदार्थ और रस गन्ध का सम्बन्ध होता है। पदार्थ जिस प्रकार गन्ध आदि से भावित होते हैं, अर्थात् उनमें गन्ध रस की व्याप्ति होती है, उसी प्रकार वस्त्र में कस्तूरी की परिव्याप्ति होती है।

आचार्य भरत ने अन्तस्थ भावों की व्याप्ति के सम्बन्ध में कहा है कि 'जिस प्रकार सूखी लकड़ी में अग्नि व्याप्त होती है, उसी प्रकार दर्शन या सामाजिक के हृदयस्थ भावों के अनुसार रस की व्याप्ति होती है'

नाट्य प्रयोग

योऽर्थो हृदयसम्वादी तस्य भावो रसोद्भवः।
शरीरं व्याप्यते तेन शुष्कः पाष्ठमिवाग्निना॥

नाट्यशास्त्र—७।७

भाव रसप्रतीति के कारण होने हैं। ये अनेक हैं। काष्ठ में अग्नि के समान ही भाव सामाजिक के हृदय में विद्यमान रहते हैं। काष्ठ को प्रज्ज्वलित करने के लिए जिस प्रकार आग की अपेक्षा होती है, उसी प्रकार सामाजिक के हृदयस्थ भावों को जाग्रत करने के लिए वस्तुगत भावार्थों के अभिव्यञ्जक-अभिनय की आवश्यकता होती है।

जिस प्रकार विशेषज्ञ (भक्तविद्) अनेक द्रव्यों तथा व्यंजनों से युक्त भोजन करते हुए उसका आस्वादन करते हैं, उसी प्रकार महदय सामाजिक भावों का आस्वादन करता है। उसे ही नाट्यरस कहा गया है।

नट अपनी भूमिका में रसमंच पर चाचिक आदि अभिनया द्वारा चित्तवृत्तियों का प्रदर्शन करता है। सामाजिक या दर्शन साधारणीकरण द्वारा उन भावों का अनुभव करता है। रसास्वादन या काव्यार्थानुभूति में भावों की ठीक यही स्थिति है। इसके स्पष्टीकरण में नाट्यशास्त्र (७।१) का वह श्लोक अवलोकनीय है, जिसमें कहा गया है कि 'जो अर्थ विभावों द्वारा अभिव्यक्त और अनुभावों तथा चाचिक, आगिक एवं सात्विक अभिनयों द्वारा प्रतीति के योग्य होता है उसे भाव कहा जाता है'

विभावेनाहृतो योऽर्थो ह्यनुभावस्तु गम्यते।

वागङ्गसत्वाभिर्नयैः स भाव इति सञ्ज्ञितः॥

नाट्यशास्त्र—७।१

कवि अपने काव्य-कौशल में लोक-चरितों की उद्भावना करता है और उसके उन अन्तर्भावों को नट या अभिनेता रसमंच पर प्रस्तुत करता है। अभिनेता अपने विभिन्न अभिनयों द्वारा कवि के अन्तर्व्यापारों को रसमंच पर प्रस्तुत कर दर्शकों या सामाजिकों के मन में उन्हें परिब्याप्त करता है, आस्वादन योग्य बनाता है। काव्यशास्त्र में इसी को साधारणीकरण कहा जाता है।

चित्तवृत्तियों की रसप्रतीति-प्रक्रिया ही भावन व्यापार है। इसीलिए नाट्यशास्त्र (४।४) में अनुकार्य को आश्रय बना कर वर्णन किये गये मुख-शुद्धि आदि भावों द्वारा भावक के चित्त में निहित भावों की भावन-प्रक्रिया को भाव सञ्ज्ञा दी गयी है (सुखदुःखादिकर्मवैभाषस्तद्भावभावनम्)। लौकिक जीवन में ये भावनाएँ प्रत्येक व्यक्ति में रति आदि वासना के रूप में विद्यमान रहती हैं। अभिनय के द्वारा वे वासनाएँ भावित होकर रसरूप में प्रतीयमान होती हैं। नाट्यशास्त्र और काव्यशास्त्र में भावों का अस्तित्व इसी रूप में स्वीकार किया गया है।

भावों की स्थिति का स्पष्टीकरण करते हुए आचार्य अभिनवगुप्त ने लिखा है कि 'रसों से भावों की उत्पत्ति होती है या भावों से रसों की? कुछ विद्वानों का मत है कि दोनों के पारस्परिक सम्बन्धों से दोनों की उत्पत्ति होती है। किन्तु ऐसा कहना उचित नहीं है, क्योंकि रसों से भावों की उत्पत्ति स्पष्ट देखी जाती है, भावों से रसों की नहीं।' आचार्य भरत ने लिखा है कि 'भाव नामकरण उनका इसीलिए हुआ कि वे अनेक प्रकार के अभिनयों में सम्बद्ध रसों को भावित करते हैं'

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

नानाभिनयसम्बन्धान्भावयन्ति रसानिमान्।
यस्मात्तस्मादमी भावा विज्ञेया नाट्योक्तृभिः॥

नाट्यशास्त्र—६।३४

जिस प्रकार नाना भाँति के पदार्थों से व्यञ्जना की भावना (संस्कार) होती है, उसी प्रकार भाव अभिनयो के साथ मिल कर रसों की भावना (निष्पत्ति) करते हैं। भावों के बिना रसों और रसों के बिना भावों की स्थिति सम्भव नहीं है। अभिनय में एक-दूसरे के आश्रय से उनकी निष्पत्ति होती है। नाट्यशास्त्र (६।३८) में एक उदाहरण देकर बताया गया है कि 'जिस प्रकार बीज से वृक्ष पैदा होता है और वृक्ष से फल-फूल उत्पन्न होते हैं, उसी प्रकार रस मूल-भूत आधार है और इसलिए रसों से ही भावों की सृष्टि होती है' :

यथा बीजोवृक्षेव्वृक्षो वृक्षात्पुष्पं फलं तथा।

तथा मूलं रसा सर्वे तेभ्यो भावा ध्यवस्यताः॥

नाट्यशास्त्र—६।३८

इस दृष्टि से काव्य-नाट्य-रस की अनुभूति के लिए भावों का विशेष महत्व बताया गया है और काव्यशास्त्र तथा नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में उनकी विस्तार से समीक्षा की गयी है। यद्यपि वे रस के आश्रित होकर रहते हैं, फिर भी रस की निष्पत्ति एवं अनुभूति में वे ही मूल प्रयोजक होने हैं।

भावों और रसों के विनियोग में वृत्तियों का योग

अभिनय में भावों और रसों के विनियोग (प्रयोग, प्रदर्शन) के लिए वृत्तियों का महत्वपूर्ण योग माना गया है। अभिनय में विभिन्न जातियों, व्यक्तियों और परम्पराओं का प्रदर्शन उनकी मूल प्रकृति के अनुसार करना चाहिए। तभी उसकी वास्तविकता एवं प्रयोजनीयता है। इस दृष्टि से अभिनय में वृत्तियों का स्थान महत्वपूर्ण है। इन वृत्तियों के नाम से ज्ञात होता है कि उनका सम्बन्ध विभिन्न जातियों से है। जिस जाति का जैसा स्वभाव रहा है, उसी के आधार पर उसकी वृत्ति का नामकरण हुआ।

काव्यशास्त्र और नाट्यशास्त्र में वृत्तियों के महत्व पर सूक्ष्मता से विचार किया गया है। उन्हें रचना शैली या रचना प्रकार का पर्याय बताया गया है। नाटक की वे प्रकृति हैं। उन्हें नाट्य की जननी कहा गया है। ये वृत्तियाँ सख्या में चार हैं, जिनके नाम हैं १ कंशिकी, २ सात्त्विकी, ३ आरभटी और ४ भारती। कंशिकी, सात्त्विकी तथा आरभटी को अर्धवृत्तियाँ और भारती को शब्दवृत्ति के अन्तर्गत परिगणित किया गया है।

१ कंशिकी इसका अपर नाम मधुरा वृत्ति है। इसलिए इसको कोमलता, मृदुता और पेशल परिहास की वृत्ति कहा गया है। इसका अभिनय केवल स्त्रियाँ ही कर सकती है तथा इसका प्रयोग शृंगार और हास्य रसों के अभिनय में किया जाता है। इसीलिए इसको आचार्य धनिक के दशरूपक (२।७७) में नृत्य गीत, विलास तथा मुकुमार शृंगारादि चेष्टाओं से युक्त बताया गया है

नृत्यगीतविलासाद्यं मृदुः शृंगारचेष्टितं।

नाट्य प्रयोग

२ साहित्यतो : इसको मानसिज वृत्ति कहा गया है। मत्त्व नाम मनोभावों का है। मनोभावा को प्रकाशित करने के कारण इसका ऐसा नामकरण हुआ। मानसिक (भावनात्मक), वाचिक और वाचिक अभिनयों में इसका प्रयोग किया जाता है। इसे रौद्र, वीर और अद्भुत रसों के लिए उपयुक्त माना गया है। दशरूपक (२।५३) के अनुसार शोक-रहित, सत्त्व, शौर्य, दया, त्याग और आर्जव युक्त मनोभावा के अभिनय के लिए इस वृत्ति का आश्रय लिया जाता है।

विश्वोका साहित्यी सत्त्व शौर्यत्यागवयार्जवैः।

३ आरभटो : यह रहस्यो और प्रपंचा की परिचायिका वृत्ति है। दशरूपक (२।५६) के अनुसार रौद्र और वीर्यमय रसों के अभिनय में इसका प्रयोग होता है। इस वृत्ति की मया, इन्द्रजाल, मयाम, शेष, उद्भ्रान्ति आदि चेट्याओं के प्रदर्शन के लिए प्रयुक्त किया जाता है।

मायेन्दुजालसप्राप्तमोघोद्भ्रान्तादिचेष्टिनं ।

४ भारती यह वृत्ति संस्कृत बहुल व्यापारों की परिचायिका है। इसीलिए इसको बाणी के पर्याय में ग्रहण किया जाता है। जिस अभिनय में नटों का वाग्यापार बहुधा संस्कृत में दर्शाया जाता है, उनके लिए भारती वृत्ति का प्रयोग किया जाता है। सभी रसों के अभिनय में इसका विनियोग होता है। इसीलिए दशरूपक (२।६०) में उसे वाचक वृत्ति कहा गया है।

चतुर्थो भारती सापि वाच्या नाट्यलक्षणे।

इन चारों वृत्तियों के अनेक भेद होते हैं। उनमें इन भेदों और लक्षण-प्रयोगों के लिए नाट्यशास्त्र तथा काव्यशास्त्र के ग्रन्थों का अनुशीलन करना चाहिए।

शास्त्रकारों द्वारा विहित और लोक द्वारा व्यवहृत यह अभिनय कला परम्परा से सुरक्षित होती हुई जिन विभिन्न माध्यमों द्वारा अदृष्ट रूप में अब तक पहुँची, उनमें प्रागैतिहासिक और ऐतिहासिक सामग्री का विशेष महत्त्व है। देव मन्दिरों में प्रतिष्ठित प्रतिमाओं में इस देश के कला-निष्णात मिल्पियों ने जिन भावमयी मुद्राओं को उभारा है, उनमें अभिनय कला के इतिहास का जीवित रूप देखने को मिलता है। ये देवमूर्तियाँ न केवल इस देश की धर्मप्राण जनता की जीवनाचार हैं, अपितु उनमें इस राष्ट्र की महान् कला धानी भी सुरक्षित हैं। उन युगद्रष्टा महान् मिल्पियों ने धर्म की अमृतमयी रसधारा में कला का सम्मिश्रण करके लोक-जीवन में उनकी सदाशयता को प्रतिष्ठित किया। लोक में अभिनय कला की यह भावधारा जिन माध्यमों से स्थापित हुई और लोक की प्रेरणा एवं चेतना का विषय बनी, उनमें संस्कृत नाट्य का नाम प्रमुख है।

संस्कृत नाटकों की अभिनेयता

संस्कृत के नाटकों को यदि अभिनय की कसौटी पर परखा जाय तो स्पष्ट है कि उनमें बहुत कम नाटक सफल सिद्ध होंगे। यह स्थिति न तो अस्वाभाविक है और न अनुपयुक्त ही, क्योंकि संस्कृत के नाटककारों ने नाट्यशालाओं में प्रदर्शित करने के एकमात्र उद्देश्य से उनको नहीं लिखा। रंगमंचीय विधानों के अनुरूप नाट्य तत्वों के साँचों में अपने नाटकों को ढालने की अपेक्षा संस्कृत के नाटककारों ने अधिक उपयुक्त यह समझा कि उनमें दुःसात्मकता के साथ साथ थग्यात्मकता का भी समावेश हो सके। यह उनका सर्वांगीण दृष्टिकोण था और इसी दृष्टि से उनका अध्ययन हो सकता है। रंगमंचीय विधानों के आधार पर संस्कृत नाटकों की समीक्षा और मूल्यांकन करने के पक्ष में स्वयं आचार्य भरत भी नहीं है। यदि इस दृष्टि से उनका विश्लेषण एवं मूल्यांकन किया जाय तो विफलता ही हाथ लगेगी।

वस्तुतः देखा जाय तो संस्कृत नाटककारों की अपने नाटकों को नाट्यशालाओं में प्रदर्शित करने की न तो चाह थी और न उनका ऐसा उद्देश्य था। यही कारण है कि नाट्यशालाओं की अपेक्षा ग्रन्थशालाओं में बैठ कर भी पाठक उनमें उतना ही मनोरंजन प्राप्त कर सकता है, जितना कि रंगमंच पर दर्शक। संस्कृत नाटकों की समीक्षा करते समय हमें यह बात ध्यान में रखनी होगी कि वे प्रेक्ष्य भी हैं और पाठ्य भी। रंगमंच पर उनमें जो आनन्द प्राप्त किया जा सकता है, वही आनन्द घर में बैठ कर पढ़ने पर भी प्राप्त किया जा सकता है।

संस्कृत नाटक अभिनेय है ही नहीं, ऐसा भी नहीं कहा जा सकता। अपनी जटिलता, दुर्बोधता और वर्ण-स्वातन्त्र्य के बावजूद भी उनमें अभिनेय तत्त्व विद्यमान है। संस्कृत नाटकों के अध्येता सभी आधुनिक विद्वान् निर्विवाद रूप से यह स्वीकार करते हैं कि संस्कृत नाटककार नृत्य, गीत, वाद्य एवं अभिनय आदि नाट्यशास्त्रीय विधानों के सुविज्ञ थे और अपने नाटकों में उन्होंने उनका निर्वाह किया है। अपनी कृतियों में उन्होंने एक ओर तो साहित्यिक कृतित्व की गरिमा प्रदर्शित की और दूसरी ओर नाट्य विधानों का बड़ी निपुणता से समावेश किया। नाट्यशास्त्र के आदि आचार्य भरत और उनके परवर्ती नाट्यशास्त्रियों ने संस्कृत नाटकों से नाट्य विधियों को ग्रहण कर अपने शास्त्रीय ग्रन्थों का निर्माण किया। इस दृष्टि से नाट्यशास्त्रीय लक्षण ग्रन्थों पर संस्कृत नाटकों का प्रभाव स्पष्ट है।

संस्कृत नाटकों की प्रस्तावना से विदित होता है कि उनको अभिनय की दृष्टि से लिखा गया था। प्रत्येक नाटक के आरम्भिक नान्दीमुख में सूत्रधार या नट-नटी द्वारा नाटककार ने यह प्रतिज्ञा करायी है कि उसका कृतित्व अभिनेय है और उसे दर्शकों के मनोरंजन के लिए लिखा गया है।

नाट्य प्रयोग

संस्कृत नाटकों के रंगमंच पर अभिनीत होने के अनेक प्रमाण उपलब्ध होते हैं, किन्तु यह परम्परा कब से आरम्भ हुई और किस रूप में आगे बढ़ी, इस सम्बन्ध में श्रमबद्ध इतिवृत्त प्रस्तुत करना सम्भव नहीं है। नाटकों के मूल तत्त्व वेद मंत्रों के सम्वादों में बनाये जाते हैं। प्राचीन ग्रन्थों में उन नाटकों के नाम भी देखने को मिलते हैं, जो सम्प्रति उपलब्ध नहीं हैं। किन्तु उनका अभिनय हुआ था, इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता।

नाट्यशास्त्र में आचार्य भरत ने पितामह ब्रह्मा द्वारा नाट्यवेद की सृष्टि का उपाख्यान दिया है। इस उपाख्यान में उन्होंने बताया है कि पितामह की आज्ञा से देव शिल्पी विद्वक्मर्मा द्वारा निमित्त नाट्यशाला में वैद्यदानवनाशन नामक नाटक का अभिनय किया गया। इस नाटक के अभिनय में आचार्य भरत के सौ शिष्यों, अनेक अप्सराओं, गन्धर्वों और नारदादि मुनियों ने भाग लिया। आचार्य भरत ने स्वयं उसका निर्देशन किया। इस प्रकार नाट्यशाला में नाटक का यह प्रथम अभिनय था।

संस्कृत साहित्य में भास से नाटकों की मूर्त परम्परा का उदय माना जाता है। जयदेव तक यह परम्परा निरन्तर रूप से आगे बढ़ती रही। भास के समय ४०० ई० पूर्व से लेकर जयदेव के समय १२वीं-१३वीं श० ई० तक के इन सोलह-मनह सौ वर्षों में संस्कृत की नाट्य-नाटक विद्या उन्नति पर रही। इस बीच संकड़ो नाटक लिखे गये। अभिनय की दृष्टि से उन सब की समीक्षा करनी न तो सम्भव है और न समीचीन ही।

भास ने तेरह नाटकों की रचना की। उनके इन सभी नाटकों को विद्वानों ने अभिनेय और रंगमंच के संबंधा उपयुक्त बताया है। रंगमंच पर नाटकों के अभिनय की मूर्त परम्परा इन्हीं नाटकों में आरम्भ हुई। आज जब कि संस्कृत तथा अन्य भारतीय भाषाओं में अनेक सुन्दर नाटक उपलब्ध हैं, तब भी दक्षिण में भास के नाटकों की लोकप्रियता पूर्ववत् बनी हुई है। उनकी यह लोकप्रियता उनकी अभिनेयता के कारण है। दक्षिण के चाक्यारों द्वारा संकड़ो वर्ष पहले से भास के नाटकों का अभिनय होता आ रहा है और संवाद ही वे दर्शकों द्वारा प्रशंसित एवं सम्मानित होते आ रहे हैं। उनकी अभिनेयता का कारण समय और स्थान (यूनिटी आफ टाइम एंड प्लेस) की अन्विष्टि है। उनमें न तो वर्णनों का अनावश्यक विस्तार है और न कथावस्तु एवं घटनाओं की अव्यवस्था।

भास के नाटकों के अन्तर्साक्ष्यों में ज्ञात होता है कि उस समय देश में नाट्यकला का बड़ा प्रचार-प्रसार था। नाटकों के अभिनय के लिए सर्वसाधन-सम्पन्न नाट्यशालाओं की व्यवस्था थी। उनके प्रतिभा नाटक के आरम्भ में लिखा हुआ है कि महाराज रामचन्द्र के राजभवन में एक पथ्यशाला या नाट्यशाला थी। वह अन्तःपुर में थी। वहाँ रंगभूमि के लिए बल्कल आदि सामग्री रखी जाती थी। प्रस्तावना में प्रतिहारी कहता है 'आर्य सारिके, समीपशाला में जाकर अभिनेताओं से कहो कि वे आज एक सामाजिक अभिनय दिखाने की तैयारी करें।' इसी सन्दर्भ से ज्ञात होता है कि प्रतिभा नाटक का अभिनय दरदः ऋतु में हुआ था। इसी प्रकार भास के अन्य नाटकों की प्रस्तावना से उनमें अभिनीत होने के प्रमाण मिलते हैं।

भास के बाद कालिदास (ई० पूर्व प्रथम शताब्दी) दूसरे नाटककार हैं, जिनके नाटकों में नाट्यशास्त्रीय विधानों का पूर्ण निर्वाह हुआ है और जिनके द्वारा अभिनय कला के मूल्य एवं अस्तित्व का दिग्दर्शन हुआ है। महाकवि कालिदास नाट्यविद्या के पारंगत विद्वान् थे। इस महान् राष्ट्र के सांस्कृतिक और बौद्धिक गौरव

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

की जीवित शक्तियाँ उनकी कृतियों में स्थापित हुई हैं। नाट्यकला की परम्परागत महान् यात्री, जीवन स्रोतस्विनी रमधारा के सम्बन्ध में उन्होंने मालविकाग्निमित्र में कहा है 'नाट्य की हमने अपने जीवन में जो इतना गौरव दिया है, वह मिथ्या नहीं है' उसके मूल में जीवन की गम्भीर साधना निहित है' (न पुनरस्माक नाट्य प्रति मिथ्या गौरवम्) ।

उक्त नाटक के प्रथम अंक के चौथे श्लोक में उन्होंने नाट्यविद्या की श्रेष्ठता का प्रतिपादन करते हुए लिखा है 'यो तो सभी लोग अपने-अपने घर की विद्या को सबसे अच्छा समझते हैं, किन्तु जो लोग अपनी नाट्य विद्या पर इतना अभिमान करते हैं, वह असत्य नहीं है, क्योंकि मुनि जनो का कहना है कि यह नाट्य तो देवताओं की आज्ञाओं को सुनाने वाला यज्ञ है। स्वयं भगवान् शंकर ने उमा से विवाह करके इस नाट्य को दो भागा में विभक्त कर दिया—एक ताण्डव और दूसरा लास्य। इसमें सत्त्व, रज और तम, तीनों गुणों का समन्वय अनेक रसों का सम्मिश्रण और तीनों लोकों के चरितों का प्रदर्शन हुआ है। इसलिए भिन्न भिन्न रसि वाले लोगों के लिए नाटक एक ऐसा मनोरंजन है जिससे सब को समान आनन्द प्राप्त होता है'

देवानामिदमामनन्ति मुनयः शान्तं ऋतुं चाक्षुषं
रुद्रेणैवमुपाकृतव्यक्तिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा।
अंगुष्ठोद्भूतमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते
नाट्यं भिन्नरचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्॥

महाकवि ने मालविकाग्निमित्र के प्रथम अंक में नाट्यशास्त्र को प्रयोग प्रधान कहा है (प्रयोगप्रधान हि नाट्यशास्त्रम्), अर्थात् नाट्यविद्या की निपुणता की परीक्षा अभ्यास से नहीं अपितु उसके प्रयोग से होती है। इसलिए स्पष्ट है कि उन्होंने अपने नाटकों को रंगमंच पर अभिनय करने की दृष्टि से लिखा था।

अभिज्ञान शाकुन्तल समस्त संस्कृत बादसय का सर्वश्रेष्ठ नाटक है। उसके आरम्भिक मंगल श्लोक में भगवान् शंकर के आठ रूपान्तरों को उपनिबद्ध किया गया है। तदनन्तर नाट्यपाठ की समाप्ति पर सूत्रधार द्वारा कहलाया गया यह सम्वाद कि 'विद्वानो से मण्डित महाराज विक्रमादित्य की सभा में कालिदास का रचा हुआ अभिज्ञान शाकुन्तल नाटक का अभिनय करना चाहिए' इस बात का पुष्ट प्रमाण है कि महाकवि के जीवन काल में ही उसका अभिनय हो चुका था। रंगशाला में उसका अभिनय हुआ, इसकी पुष्टि में सूत्रधार द्वारा कहलाया गया यह सम्वाद उद्धरणीय है 'बाहू आर्ये, तुमने बहुत अच्छा गाया। तुम्हारा श्रोत्र श्रुतु वा साध्वराग सुन कर दर्शक ऐसे मुग्ध हो गये कि सारी रंगशाला चित्रलिखी सी जान पड़ती है' (आर्ये, साम् गीतम् । अहो रागनिविष्टचित्तवृत्तिरालिखित इव सर्वतो रङ्गः) ।

महाकवि के दूसरे नाटक विक्रमोर्वशीय का भी महाराज विक्रमादित्य की सभा में अभिनय हुआ था। नाटक की प्रस्तावना में सूत्रधार ने द्वारा इसकी स्पष्ट घोषणा देने को मिलती है। पारिपात्रिक को सम्बोधित कर सूत्रधार कहता है 'देखो मारिष, इस सभा में पुराने कवियों के तो अनेक नाटक देखे हैं, किन्तु

नाट्य प्रयोग

आज में उन्हें कालिदास द्वारा रचित विश्वमोर्वशीय नाम का एक नया नोटन दिया जाना चाहता हूँ। इसलिए सन अभिनेताओं को जानकर समझा दो कि वे अपने-अपने पाठ का अभिनय सावधानी से करें (मारिय, परियदेया पूर्वया कवीना दृष्टरसप्रबन्धाः। अहमस्यां कालिदासप्रयितवस्तुना नवेन विश्वमोर्वशीनामधेयेन नोटकेनोपस्थास्ये। तदुच्यता पात्रवर्गः स्वेषु पाठैस्वाहिनंभितव्यमिति)।

इस उल्लेख से यह भी ज्ञात होता है कि महाराज विश्वमादित्य की सभा में कालिदास के पूर्ववर्ती अनेक नाटककारों के नाटक अभिनीत हो चुके थे। नाटक को रंगमंच पर प्रस्तुत करने में पूर्व प्रत्येक पात्र को अपने-अपने पाठों का मली भाँति पूर्वाम्यास (रिहर्सल) करना होता था। दर्शकों एवं श्रोताओं में विद्वान्, राज परिवार के व्यक्ति और सामान्य जन, सभी सम्मिलित होने थे।

विश्वमोर्वशीय के दूसरे अंक के एक सन्दर्भ से ज्ञात होता है कि किसी समय आचार्य भरत द्वारा दीक्षित आठों रसों से युक्त एक नाटक का अभिनय हुआ था। विश्वमोर्वशीय के रूप में महान्वि कालिदास ने उसी पुराणन नाटक का रूपान्तर प्रस्तुत किया। इस प्रसंग में चित्रलेखा को सम्बोधित करते हुए देवदूत कहता है 'अयि चित्रलेखे, उर्वशी को धीम्र ले जाओ। भरत मुनि ने तुम लोगों को आठ रसों में युक्त जिस नाटक का प्रशिक्षण दिया है, देवराज इन्द्र और लोकपाल उसका सुन्दर अभिनय देखना चाहते हैं।' इस नाटक का नाम लक्ष्मी स्वयम्भर था, जिसके लिए सरस्वती ने गीत लिखे थे। इस नाटक में वारणी का अभिनय मेनका ने और लक्ष्मी का अभिनय उर्वशी ने किया था। उसको देखने के लिए तीनों लोकों के सुन्दर पुरुष, लोकपाल और स्वयं विष्णु भगवान् उपस्थित थे (समागता एते ब्रूलोक्यसुपुण्या सकेशवासक लोकपालाः)। इस नाटक के अभिनय के समय उर्वशी ने पुरुषोत्तम पाठ के स्थान पर पुरुषपा पाठ का उच्चारण कर दिया था, जिससे असन्तुष्ट होकर महामुनि भरत ने उसे स्वर्ग में च्युत कर दिया, किन्तु देवराज इन्द्र के आग्रह पर अपने शाप में कुछ क्षमिलता कर दी। इस प्रकार उर्वशी स्वर्ग से च्युत होने से बच गयी।

महान्वि कालिदास के तीसरे नाटक मालविकाग्निमित्र का, पूर्व के दोनों नाटकों की भाँति महाराज विश्वमादित्य की सभा में अभिनय हुआ था। अभिज्ञान शाकुन्तल का भीष्म ऋतु और मालविकाग्निमित्र का वसन्तोत्सव पर अभिनय हुआ था। नाटक की प्रस्तावना में पारिपासर्वक द्वारा यह जिज्ञासा करने पर कि भास, सौमिल्ल और कविपुत्र जैसे प्रसिद्ध नाटककारों के नाटकों के होते हुए विद्वत्सभा कालिदास के नाटकों का अभिनय देखने के लिए क्यों उत्सुक है? सूत्रधार कहता है कि 'पुराने होने से ही न तो सब अच्छे होते हैं और न नये होने पर ही सब बुरे होते हैं। बुद्धिमान् लोग दोनों को परख कर उनमें से जो अच्छा होता है, उसे अपना लेते हैं। जिन्हें अपनी भमस नही होती, उन्हें दूसरे जैसा समझा देने हैं व उसी को ठीक मान बैठते हैं'

पुराणमित्येव न सायु सर्वं

न चापि बाध्य नवमित्यवष्टम्।

सन्तः परीक्ष्यान्यतरद्भजन्ते

भूदः परप्रत्ययनेयवद्विः॥

नाट्य प्रयोग

आज मैं उन्हें काठिदाम द्वारा रचित विश्वमोर्वशीय नाम का एक नया योग्य दिखाना चाहता हूँ। इसलिए सब अभिनेताओं को जाकर समझा दो कि वे अपने-अपन पाठ का अभिनय सावधानी से करें' (मारिय, परिपदेया पूर्वैया कवोना दृष्टरसप्रबन्धा। अहमस्या कालिदासप्रथितवस्तुना नवेन विश्वमोर्वशीनामधेयेन प्रोटकेनोपस्थास्ये। तदुच्यता पात्रवर्गं स्वेषु पाठैस्वहितं भवितव्यमिति)।

इस उल्लेख से यह भी ज्ञात होता है कि महाराज विश्वमादित्य की समा में काठिदास के पूर्वजनों अनेक नाटककारों के नाटक अभिनीत हो चुके थे। नाटक को रगमच पर प्रस्तुत करने में पूर्व प्रत्येक पात्र को अपने अपने पाठ का भली भाँति पूर्वाभ्यास (रिहर्सल) करना होता था। दर्शकों एवं श्रोताओं में विद्वान् राज परिवार के व्यक्ति और सामान्य जन सभी सम्मिलित होत थे।

विक्रमोर्वशीय के दूसरे अंक के एक सन्दर्भ से ज्ञात होता है कि किसी समय आचार्य भरत द्वारा दीक्षित आठो रसा से युक्त एक नाटक का अभिनय हुआ था। विक्रमोर्वशीय के रूप में महाकवि कालिदास ने उसी पुरातन नाटक का हफाल्तर प्रस्तुत किया। इन प्रसंग में चित्रलेखा को सम्बोधित करते हुए देवदूत कहता है 'अथि चित्रलेखे, उर्वशी का दीप्त ले आओ। भरत मुनि ने तुम लोग का आठ रसा से युक्त जिस नाटक का प्रशिक्षण दिया है, देवराज इन्द्र और लोकपाल उसका सुन्दर अभिनय करना चाहते हैं। इस नाटक का नाम लक्ष्मी स्वयम्भार था जिसने लिए सरस्वती ने गीत लिखे थे। इस नाटक में बाह्यी का अभिनय मनका ने और लक्ष्मी का अभिनय उर्वशी ने किया था। उसको देखने के लिए तीनों लोकों के सुन्दर पुरुष लोकपाल और स्वयं विष्णु भगवान् उपस्थित थे (समागता एते त्रैलोक्यमुपुष्या सकृदावश्व लोकापाला)। इस नाटक में अभिनय के समय उर्वशी ने पुरुषोत्तम पाठ के स्थान पर पुरुषया पाठ का उच्चारण कर दिया था, जिससे असन्तुष्ट होकर महामुनि भरत ने उसे स्वर्ग से च्युत कर दिया, किन्तु देवराज इन्द्र के आग्रह पर अपने शाप में कुछ क्षीयलता कर दी। इस प्रकार उर्वशी स्वर्ग से च्युत होने से बच गयी।

महाकवि काठिदाम के तीसरे नाटक मालविकाग्निमित्र का, पूर्व के दोनों नाटकों की भाँति महाराज विश्वमादित्य की समा में अभिनय हुआ था। अभिज्ञान शाकुन्तल का भीष्म ऋतु और मालविकाग्निमित्र का वसन्तोत्सव पर अभिनय हुआ था। नाटक की प्रस्तावना में पारिपाश्वक द्वारा यह जिनासा करने पर कि भास, सौमिल्ल और कविपुत्र जैसे प्रसिद्ध नाटककारों के नाटकों के होते हुए विद्वत्सभा कालिदास के नाटकों का अभिनय देखने के लिए क्यों उत्सुक है? सूत्रधार कहता है कि 'पुराने होने से ही न तो सब अच्छे होते हैं और न नये होने पर ही सब दूरे होते हैं। बुद्धिमान् लोग दोनों का परख कर उनमें से जो अच्छा होता है उस अपना लेते हैं। जिह अपनी समझ नहीं होती उह दूसरे जैसा समझा देते है वे उसी को ठीक मान बैठते हैं'

पुराणमित्येव न साधु सर्वं

न चापि काव्य नवमित्यवधम्।

सन्त परीक्ष्यान्यतरद्भजते

भूद

पटप्रत्ययनेयबुद्धि ॥

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

प्रस्तुत नाट्य की प्रस्तावना से यह भी ज्ञात होता है कि उस समय नाट्यकला के प्रशिक्षण के लिए संगीतशालाओं तथा नाट्यशालाओं का प्रबन्ध था, जहाँ सुयोग्य नाट्य संगीताचार्यों द्वारा नाट्य-संगीत की विधिवत् शिक्षा दी जाती थी। इस नाटक की कथावस्तु का आरम्भ नाट्य-संगीत की प्रतिस्पर्धा से होता है। यह प्रतिस्पर्धा आचार्य गणदास और आचार्य हरदत्त के बीच होती है। ये दोनों आचार्य महाराज अभिनय की नाट्य-संगीतशाला के विद्वान् हैं। प्रतिस्पर्धा में आचार्य गणदास की शिष्या मालविका का अभिनय प्रेष्ठ घोषित होता है और आचार्य गणदास को विजय होती है।

अभिनय की दृष्टि से संस्कृत नाटकों की परम्परा में महाकवि बालिदास के बाद शूद्रक (५वीं श० ई०) के मृच्छकटिक का महत्वपूर्ण स्थान है। इस नाटक के अध्ययन से ज्ञात होता है कि उस समय नृत्य, संगीत, चित्र और मूर्ति आदि बलाएँ अपनी उन्नतावस्था में थीं। मृच्छकटिक जैसी बड़ी प्रकरण रचनाओं के अभिनय के लिए सर्वसाधन सम्पन्न शास्त्रीय विधि में तैयार की गयी नाट्यशालाएँ उस समय वर्तमान थीं। इससे तत्कालीन समाज में नाट्यकला की लोकप्रियता का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है।

मृच्छकटिक के आमुख में सूत्रधार घोषित करता है कि 'आप आदरणीयों को नमस्कार करने के उपरान्त आपको मैं सूचित करता हूँ कि हम इस मृच्छकटिक नामक प्रकरण के अभिनय के लिए उद्यत हैं' (तदिव वयं मृच्छकटिकं नाम प्रकरणं प्रयोषुम ध्यवस्थिताः)। इस उल्लेख से ज्ञात होता है कि उसका अभिनय हुआ था। यह अभिनय संगीतशाला में हुआ था। सूत्रधार कहता है 'अरे, हमारी यह संगीतशाला तो खाली है! नट, नर्तक, गायक आदि सब कहाँ गये?' (अये, शूण्येयमस्मत्संगीतशाला। ननु गताः कुशलवः भविष्यन्ति)। यह नाटक उज्जयिनी में अभिनीत हुआ था।

इस प्रकरण की नायिका गणिका वसन्तसेना नृत्य, संगीत आदि ललित कलाओं में निपुण थी। नाटककार ने उसके नृत्यप्रयोग विचारद चरणों की बड़ी प्रशंसा की है। नाट्यशाला की कला में वह बड़ी कुशल थी। रूप और स्वर में सहसा परिवर्तन कर देना उसके लिए सहज था। एक बार बिट ने वसन्तसेना को रदनिका समझ लिया था। इसी भ्रम को प्रकट करते हुए बिट कहता है 'इस वसन्तसेना ने नाट्यशाला की कुशलता और कलाओं की शिक्षा द्वारा दूसरों को ठगने की निपुणता के कारण लोगों को भ्रम में डाल दिया है।'।

अभिनय की दृष्टि से मृच्छकटिक कितनी सफल और लोकप्रिय कृति है, इसके अनेक उदाहरण सामने हैं। नुब्रर अतीत से लेकर आज तक रंगमंच पर उसका अभिनय होता आ रहा है। न केवल अपने देश में, अपितु एशिया और योरोप के देशों में कई बार उसका सफल अभिनय हो चुका है। उसकी इसी अभिनय प्रियता के कारण अनेक भाषाओं के इसके अनुवाद हो चुके हैं।

मृच्छकटिक के बाद विशाखदत्त (६वीं श० ई०) के मुद्राराक्षस नाटक का नाम उल्लेखनीय है। सम्पूर्ण शास्त्र साहित्य में वह अपने ढंग का अनुपम नाटक है। उसकी प्रस्तावना से विदित होता है कि नाट्यशास्त्र के विशेषज्ञ विभिन्न वर्गों के व्यक्तियों से अधिष्ठित परिषद् के समक्ष उसका अभिनय हुआ था। नाट्यशाला में सूत्रधार दर्शकों के समक्ष यह घोषणा करता है 'परिषद् ने मुझे यह आज्ञा दी है कि अरज मुझे सामन्त वटेद्वरदत्त के पौत्र एवं महाराज भास्करदत्त के पुत्र कवि विशाखदत्त की नवीन कृति मुद्राराक्षस नामक नाटक का अभिनय

नाट्य प्रयोग

करना है। काव्य के गुण-दोषों की विशेषज्ञ डम परिपद् के समक्ष अभिनय करने हुए वस्तुतः मुने स्वयं भी वडे सन्तोष का अनुभव हो रहा है' (आतृप्तोऽस्मि परिपदा यया—अथ त्वया सामन्तवटेश्वरदत्तपौत्रस्य महाराज भास्करदत्तसूतो कवेविशालदत्तस्य कृतिरभिनव मुद्राराक्षस नाम नाटक नाटयितव्यमिति। तत्सत्य काव्य-विशेषवेदिन्या परिपदि प्रयुज्जमानस्य मयापि सुग्रहान् परितोष प्रादुर्भवति)।

इस नाटक का अभिनय सम्भवन शरद् ऋतु में हुआ था। नाटक के तीसरे अंक में राजा के द्वारा कहलाया गया यह सम्वाद कि "अहो, शरत्समयसमूत्तुशीभाना दिशामतिरमणीयता।" इसी आशय का परिचायक है।

नाट्यप्रयोग की दृष्टि से यद्यपि मुद्राराक्षस में कनिष्ठ नुटियाँ एवं कथियाँ हैं, फिर भी उसके अन्तर्साक्ष्या को देख कर यह विश्वास होना है कि उसका अभिनय हुआ था।

महाकवि कालिदास के बाद कवित्व की जो अजस्र धारा बही, नाटककार भवभूति (७वीं श० ई०) की भारती का उसको आगे बढ़ाने में बड़ा योगदान रहा। भवभूति ने तीन नाटक लिखे। उत्तर रामचरित, महावीर चरित और मालती माधव। उत्तर रामचरित उनकी अगाध कवित्व प्रतिभा और ममस्त सम्पन्न साहित्य का अमूल्य रत्न है। कालिदास की ही भाँति भवभूति कवित्व की दृष्टि से जितन प्रतिभाशाली थे नाट्यशास्त्रीय सविधाना की दृष्टि में भी उतने ही पारंगत थे। उनका उत्तर रामचरित रगमच पर अभिनीत हुआ था, इसका उल्लेख उसकी प्रस्तावना में देवने को मिलता है। यह नाटक भगवान् कालप्रियनाथ महादेव की यात्रा के अवसर पर श्रेष्ठ सामाजिकों के समक्ष अभिनीत हुआ था (अथ खलु भगवत कालप्रियनाथस्य यात्रायामार्दमिभ्रात्रुं विज्ञापयामि)।

रथोत्सव, यात्रायात्रा आदि के समय नाटकों के अभिनीत होने की चर्चाएँ प्रायः अनेक ग्रन्थों में देखने को मिलती हैं। धार्मिक अवसरों पर देवालयों में नाट्यशालाओं का आयोजन कर उनमें नाटकों का अभिनय हुआ करता था। उत्तर रामचरित भी सम्भवन भगवान् कालप्रियनाथ के रथोत्सव पर उज्जयिनी में अभिनीत हुआ था।

नाट्यशास्त्र के निर्देशों के अनुसार अभिनेता की वेश, काल और पान्था की अनुरूपता का ध्यान रखना होता है। तभी वह अभिनय में सफलता प्राप्त कर सकता है। उत्तर रामचरित की प्रस्तावना में इसी आशय की सूचना देते हुए सूत्रधार कहता है 'यह मं कार्यवश अयोध्यावासी और उस समय का रहने वाला हो गया हूँ' (एयोऽस्मि कार्यवशादयोध्यवस्तुदानंतिनश्च सवृत्त)। नाटक के अन्तिम भरत वाक्य से भी यही ज्ञात होता है कि जगन्माना और गंगा की तरह मंगलकारिणी इस पवित्र रामायणी कथा को सामाजिकों के समक्ष अभिनय द्वारा प्रदर्शित (अभिनयविन्यस्तस्या) किया गया।

भवभूति के अन्य दोना नाटका महावीर चरित और मालती माधव का अभिनय भी भगवान् कालप्रियनाथ की यात्रा के समय हुआ था। दोनों नाटकों का श्रोता एवं दर्शक विद्वत्समान था। मालती माधव की प्रस्तावना में भवभूति न सूत्रधार के द्वारा कहलाया है कि 'विद्वत्परिपद् ने मुझे आदेश दिया है कि अपूर्व नाट्य प्रयोग द्वारा मैं उनका मनोरंजन करूँ' (आदिष्टोऽस्मि विद्वत्परिपदा यया—अथ त्वयाऽपूर्ववस्तुप्रयोगेण वयं

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

विनोदयितव्या इति)। इस सन्दर्भ में भवभूति ने नटों के गुणों का वर्णन करते हुए लिखा है कि उनमें शृंगारादि रसों के अभिनय, नायक की मनोहर चेष्टाओं के अभिव्यजन की क्षमता और कला निपुणता तथा वाक्यपाठ्य होना चाहिए।

इस नाटक की प्रस्तावना से यह भी ज्ञात होता है कि भवभूति नटों एवं नाट्य-मण्डलियों के साथ रहे। वही से नाट्यकला का व्यावहारिक ज्ञान प्राप्त कर उन्होंने अपनी इस कृति का निर्माण किया (भरतेषु वर्तमानः स्वकृतिमेवं गुणभूयसीमत्समं हस्ते समर्पितवान्)।

भवभूति के ही आस-पास सम्राट् हर्षवर्धन (७वीं श० ई०) ने तीन नाटिकाओं का निर्माण किया, जिनके नाम हैं प्रियदर्शिका, रत्नावली और भागानन्द। रत्नावली उनकी सर्वोत्कृष्ट कृति है। इस नाटिका की सब से बड़ी विशेषता है उसका अस्तुविधान, जो कि नाट्यशास्त्रोपयोगी तथा अभिनेय है।

हर्ष के नाटकों से अभिनय के क्षेत्र में नयी ऐतिहासिक दिशा प्रकाश में आयी। ईसा की ७वीं शताब्दी में भागवत (अध्याय १९-२३) में वर्णित रासक्रीडा के आधार पर एक नयी नाट्यशैली का निर्माण हुआ। इसी परम्परा में हर्ष ने बोधिसत्त्व जीमूतबाहन के आत्म-बलिदान की कथा को सगीतबद्ध करके नृत्य-सगीत के माता अभिनेताओं द्वारा अभिनय करवाया था।

उनकी इन तीनों कृतियों की प्रस्तावना से ज्ञात होता है कि सम्राट् हर्ष के अधीन देश-देशान्तरों से आये राजाओं की गुणप्रतिष्ठा की परिपद् के समक्ष उनका अभिनय हुआ था। प्रियदर्शिका और रत्नावली में चैत्र मास की पूर्णिमा तिथि को वसन्तोत्सव मनाये जाने का उल्लेख हुआ है। यह उत्सव लगभग होलिकोत्सव की भाँति हुआ करता था। इसी प्रकार भागानन्द नाटक में इन्द्रोत्सव का उल्लेख हुआ है। इन उत्सवों के समय रगमच पर उक्त नाटकों का अभिनय हुआ था।

हर्ष ने नाटिका-लेखन के जिस नये प्रयोग का सूत्रपात किया था, उसका अनुसरण करने वाले बाद के नाटककारों में राजशेखर (८वीं श०) का नाम उल्लेखनीय है। उन्होंने चार नाटक लिखे, जिनके नाम हैं कर्पूरमंजरी, निह्मशालमंजिका, बालरामायण और बालभारत। कर्पूरमंजरी उनका ही नहीं, समस्त संस्कृत साहित्य में अपने ढंग का प्रथम नाटक है। यह एक प्राकृत रचना है और रूपक-भेदों में इसे सट्टक नाम से कहा जाता है। उसकी प्रस्तावना से ज्ञात होता है कि रणशाला में उसका अभिनय हुआ था। उसकी सब से बड़ी विशेषता यह है कि उसका अभिनय चीहान कुल प्रसूता कविराज एवं कवीन्द्र राजशेखर की पत्नी अवन्ति मुन्दरी ने स्वयं किया था। वसन्त ऋतु के समय वह अभिनीत हुई थी -

चउहाणकुलमौलिआलिआ राभतेहरकइदंगेहिथी।

भत्तुणो किदिमबंतिसुंदरी सा पउजइमेदमिच्छिदि॥

इसी प्रकार भट्ट नारायण (८वीं-९वीं श० ई०) के खेणोसंहार का भी दर्शकों एवं श्रोताओं के समक्ष रगमच पर अभिनय हुआ था। उपस्थित समासदों के समक्ष सूत्रधार नम्र निवेदन करता है : 'भट्ट नारायण की यह कृति अभिनय के लिए प्रस्तुत है। कवि के परिधम और श्रेष्ठ आख्यान के कारण ही सही, अपना नाटक

नाट्य प्रयोग

को देखन की उत्कट अभिलाषा के प्रयोजन से आप लोग घाल्ने होकर इसका अभिनय देखें।' यह नाट्य धारद् श्रुतु में अभिनीत हुआ था।

कविराज राजशेखर के समकालीन या उनमें कुछ पूर्ववर्ती मुरारि (६ठी ७वीं श०) कवि ने अनर्घराघव नाटक लिख कर सस्त्रुत नाटका की परम्परा को उजागर किया। यह नाटक नाट्य प्रयोग का अच्छा उदाहरण है। इसकी प्रस्तावना से तत्कालीन नटा की प्रतिस्पर्धा का मनोरञ्जक वृत्त जानने को मिलता है। मध्य देश के निवासी नाट्याचार्य बहुरूप का एक गिण्य था, जिसका नाम था मुचरित। वह बड़ा प्रतिभाशाली नट था। एक बार किसी द्वीपान्तर में आय बलहकन्दक नामक नट ने अपनी नाट्यकला को दिखा कर सारे समाज को उद्विग्न कर दिया था। भगवान् पुरुषोत्तम की यात्रा में उपस्थित सभासदों के सम्मुख उसने अपने अभिनय का प्रदर्शन किया था। उनके द्वारा हम प्रकार के नाट्य प्रदर्शन का मुचरित नामक नट ने विरोध किया और उस पर अपनी जीविका छीनने का आरोप लगाया। उसने कहा 'जनानुराग ही नाट्योपजीवी नटों का सर्वस्व हुआ करता है। उसे छीन कर ले जाने वाले दुष्ट बलहकन्दक को विजय करके मैं उस जनानुराग की वापिस लाना चाहता हूँ'

प्रोतिनिमि सदस्याना प्रिया रगोपजीविन ।

जित्वा तदपहर्तारमेव प्रत्याहरामि ताम्॥

अनर्घराघव—१।३

हम उल्लेख से प्रतीत होता है कि नाट्यकला नटा की आजीविका का साधन थी और अपने क्षेत्र में वे किसी भी बाहरी नट के नाट्य प्रदर्शन को अपनी जीविका पर आघात समझते थे। इसलिए अपने अधिकार क्षेत्र की जनता के प्रति अपनी लोकप्रियता को बनाये रखना वे आवश्यक समझते थे।

नाटक लेखन और नाट्य प्रयोग की यह परम्परा शक्तिमय के आदर्शचर्यचूडामणि, क्षेमीश्वर के चण्ड कौशिक एवं नैमिषानन्द, दिटनाग की कुन्दमाला, क्षेमेन्द्र के चित्रभारत तथा कनकजानकी से होती हुई निरन्तर आगे बढ़ती गयी। जयदेव का प्रसन्न राघव इस उन्नत परम्परा का अन्तिम केन्द्र बिन्दु है, जिसकी रचना १२वीं-१३वीं श० ई० के लगभग हुई। यद्यपि उसके बाद भी आगे की कई शताब्दियों तक निरन्तर नाटक लिखे जाते रहे, किन्तु नाट्यविषय और काव्यविषय की दृष्टि से उनका उतना महत्व नहीं रहा। एकाकी नाटकों ने अवश्य ही नाट्य प्रयोग की नयी दिशा को जन्म दिया, किन्तु उसकी परम्परा आगे नहीं बढ़ी। प्रतीकात्मक और छाया नाटक ने अन्तिम्यजनतात्मक शैली का निर्माण तो किया, किन्तु उनके द्वारा अभिनय की एकगमिता ही प्रकाश में आयी।

इस प्रकार सस्त्रुत नाटका से नाट्यकला की मूल परम्परा की प्रतिष्ठा हुई और आगे-आगे निरन्तर उसकी उन्नति होती गयी। उनके अभिनय के लिए राजदरबारों और सार्वजनिक स्थानों पर नाट्यशाला का निर्माण हुआ। सभी युगों में वे जनता के मनोरंजन का श्रेष्ठ माध्यम बनते रहे। इस राष्ट्र की अभिनय बला का जीवित इतिहास उनके द्वारा आगे की पीढ़ियों को प्राप्त होता रहा।

आचार्य-नन्दिकेश्वर-विरचितम्

अभिनयदर्पणम्

नमस्त्यया

आङ्गिकं भुवनं यस्य वाचिकं सर्ववाङ्मयम् ।

आहार्यं चन्द्रतारादि तं नुमः सात्त्विकं शिवम् ॥१॥

यह समस्त विद्वद् जिनका आंगिक अभिनय है, यह सम्पूर्ण वाङ्मय जिनका वाचिक अभिनय है, और यह चन्द्र तथा ये तारागण जिनका आहार्य अभिनय है, उन सात्त्विक अभिनय स्वरूप भगवान् शिव को हम नमस्कार करते हैं।

नाट्यवेद की उत्पत्ति और परम्परा

नाट्यवेदं ददौ पूर्वं भरताय चतुर्मुखः ।

पितामह ऋषि ने नाट्यवेद का निर्माण कर सर्व प्रथम उम (अभिनय के लिए) आचार्य भरत को दिया। (आचार्य भरत ने गन्धर्वों और अप्सराओं का उममें दीक्षित किया)।

ततश्च भरतः सार्धं गन्धर्वाप्सरसां गणैः ॥२॥

नाट्यं नृत्तं तथा नृत्यमग्रे शम्भोः प्रयुक्तवान् ।

तदनन्तर गन्धर्वों और अप्सराओं के साथ आचार्य भरत ने उम नाट्यवेद को नाट्य, नृत्त और नृत्य—इन तीन रूपों में भगवान् शिव के सम्मुख प्रस्तुत किया।

प्रयोगमुद्धतं स्मृत्वा स्वप्रयुक्तं ततो हरः ॥३॥

तण्डुना स्वगणाग्रण्या भरताय न्यदीदिशत् ।

लास्यमस्याग्रतः प्रीत्या पार्वत्या समदीदिशत् ॥४॥

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत उम अभिनय के उद्धृत प्रयोगों को देख कर शबर ने अपने मुख्य गण तण्डु द्वारा भरत को विधिवत् शिक्षा दिलायी। (इसी प्रकार) भरत ने प्रति स्नेहवश भगवती पार्वती ने लास्य नामक (चौथे) नृत्य में उनको दीक्षित किया।

बुद्ध्वाऽथ ताण्डवं तण्डोर्मर्त्येभ्यो मुनयोऽवदन्।

भगवान् शबर के गण तण्डु द्वारा भरत को उपदिष्ट उम नाट्य को मुनिजनों ने मानवी सृष्टि में ताण्डव नाम से प्रचलित किया।

पार्वती त्वनुशास्ति स्म लास्यं बाणात्मजामुयाम् ॥५॥

बाद में भगवती पार्वती ने बाणानुर की कन्या उषा को लास्य नृत्य में दीक्षित किया।

तया द्वारवतीगोप्यस्ताभिः सौराष्ट्रयोषितः।

ताभिस्तु तत्तद्देशीयास्तदशिष्यन्त योषितः ॥६॥

उषा ने ब्रजवासिनी गोपियों को लास्य नृत्य में दीक्षित किया। गोपियों द्वारा वह सौराष्ट्र की वनिताओं में प्रवर्तित हुआ। सौराष्ट्र वनिताओं ने भिन्न भिन्न प्रदेशों की युवतियों में उसको प्रचलित किया।

एवं परम्पराप्राप्तमेतल्लोके प्रतिष्ठितम्।

इस प्रकार परम्परा द्वारा प्रवर्तित यह नाट्य कला (नाट्यशास्त्र) पीढ़ी-दर पीढ़ी से आगे बढ़ती रही और इस समस्त भू मण्डल में प्रतिष्ठित एवं विश्रुत हुई।

नाट्यशास्त्र की प्रशंसा

ऋग्यजुः सामवेदेभ्यो वेदाच्चाथर्वणः क्रमात् ॥७॥

पाठ्यं चाभिनयं गीतं रसान् संगृह्य पद्मजः।

व्यरीरचच्छास्त्रमिदं धर्मकामार्थमोक्षदम् ॥८॥

ब्रह्मा ने ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद और अथर्ववेद से क्रमशः पाठ्य, अभिनय, गीत और रसों का संग्रह कर धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष को देने वाले इस नाट्यशास्त्र का निर्माण किया।

कीर्तिप्रागल्भ्यसौभाग्यवेदग्ध्यानां प्रवर्धनम्।

औदार्यस्यैर्यधैर्याणां विलासस्य च कारणम् ॥९॥

यह नाट्यशास्त्र कीर्ति, वाग्मिता, सौभाग्य तथा पाण्डित्य का सवर्धक और उदारता, स्थिरता, धैर्य एवं सुखोपभोग का प्रदाता है।

दुःखार्तिशोकनिर्वेदखेदविच्छेदकारणम् ।

अपि ब्रह्मपरानन्दादिदमप्यधिकं मतम् ॥१०॥

यह नाट्यशास्त्र दुःख, पीडा, मोह, नैराश्या और भेद का विनाशक है। (इतना ही नहीं) अपितु यह पारलौकिक ब्रह्मानन्द का प्रदाना, बल्कि कुछ आचार्यों के मत में उससे भी अधिक आनन्ददायी है।

जहार नारदादीनां चित्तानि कथमन्यथा।

यदि ऐसा न होना तो नारद मुनि जैसे (विरक्त एवं उन्मुक्त) सन्तों को यह शास्त्र कैसे मोह लेता ?

अभिनय और उसके भेद

एतच्चतुर्विधोपेतं नटनं त्रिविधं स्मृतम् ॥११॥

नाट्यं नृत्तं नृत्यमिति मुनिभिर्भरतादिभिः।

इन प्रकार चारों वेदों से सगृहीत इस नाट्यवेद को आचार्य भरत और उनके परवर्ती आचार्यों ने अभिनय की दृष्टि से तीन प्रकार का बताया है, जिनके नाम हैं नाट्य, नृत्त और नृत्य।

अभिनय का आयोजन और प्रदर्शनकाल

द्रष्टव्ये नाट्यनृत्ये च पर्वकाले विशेषतः ॥१२॥

नाट्य और नृत्य का विशेष रूप से पर्वों और त्योहारों के समय आयोजन करना चाहिए।

नृत्तं तत्र नरेन्द्रानामभिषेके महोत्सवे।

यात्रायां देवयात्रायां विवाहे प्रियसङ्गमे ॥१३॥

नगराणामगाराणां प्रवेशे पुत्रजन्मनि।

नृत्त का आयोजन किसी बृहत् समारोह के समय करना चाहिए, जैसे राज्याभिषेक, महोत्सव, यात्राकाल, तीर्थयात्रा, विवाह, प्रियजना के समागम, नगर प्रवेश, गृह प्रवेश, पुत्र-जन्मोत्सव और इसी प्रकार के अन्य शुभ अवसर पर।

शुभार्थिभिः प्रयोक्तव्यं माङ्गल्यं सर्वकर्मभिः ॥१४॥

उक्त पर्व-समारोहों और इसी प्रकार के अन्य कार्यों की शुभशामना एवं मांगल्य प्राप्ति के लिए नाट्य, नृत्य और नृत्त का आयोजन प्रदर्शन करते रहना चाहिए।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

नाट्य का लक्षण

नाट्यं तन्नाटकं चैव पूज्यं पूर्वकथायुतम् ।

किसी पौराणिक एवं प्राचीन चरित्र पर आधारित ऐसी कथा के अभिनय को नाट्य कहा जाता है, जो लोक सम्पूज्य हो।

नृत्त का लक्षण

भावभिनयहीनं तु नृत्तमित्यभिधीयते ॥१५॥

जिस अभिनय (नाट्य) में भावों का प्रदर्शन नहीं किया जाता, उसको नृत्त कहते हैं।

नृत्य का लक्षण

रसभावव्यञ्जनादियुक्तं नृत्यमित्येत्यते ।

एतन्नृत्यं महाराजसभायां कल्पयेत् सदा ॥१६॥

ऐसे अभिनय (नाट्य) को नृत्य कहते हैं, जिसमें रस, भाव और व्यञ्जना का प्रदर्शन हो। इस अभिनय का आयोजन सदा राज दरबारों में ही किया जाना चाहिए।

सभापति का लक्षण

श्रीमान् धीमान् विवेकी वितरणनिपुणो गानविद्याप्रवीणः

सर्वज्ञः कीर्तिशाली सरसगुणयुतो हावभावेष्वभिज्ञः ।

मात्सर्यद्वेषहीनः प्रकृतिहितसदाचारशीलो दयालु-

धीरोदात्तः कलावानभिनयचतुरोऽसौ सभानायकः स्यात् ॥१७॥

उक्त नाट्य, नृत्त और नृत्य सभाओं के लिए जिस सभापति का निर्वाचन किया जाय; वह श्रीसम्पन्न, बुद्धिमान्, विवेकशील, पुरस्कार वितरण में निपुण, संगीतविद्या में प्रवीण, सर्वज्ञ, प्रशस्तकीर्ति, रसिक, गुणवान्, हाव-भावों का ज्ञाता, ईर्ष्या-द्वेष रहित, स्वभाव से हितैच्छु, सदाचारी, शील सम्पन्न, दयालु, धीर, सयमी, कलाओं का ज्ञान और अभिनय-कुशल होना चाहिए।

भञ्जी का लक्षण

मेधासुस्थिरभाषणगुणपराः श्रीमद्यशोलम्पटा

भावज्ञा गुणदोषभेदनिपुणाः शृङ्गारलीलायुताः ।

मध्यस्था नयकोविदाः सहृदयाः सत्पण्डिता भान्ति ते

भाषाभेदविचक्षणः सुकवयो अस्य प्रभोर्मन्त्रिणः ॥१८॥

[उक्त अभिनय सभा के लिए एक मंत्री की भी व्यवस्था होनी चाहिए।] मंत्रिपद पर ऐसे व्यक्ति को नियुक्त किया जाना चाहिए; जो मेधावी, स्थिरचित्त, भाषणकला में निपुण, श्रीमम्भत्र, यशामिलायी हाव-भावों का ज्ञाता, गूण-दोषों के भेद का विवेचक, प्रसाधन कला में अभिरुचि रखने वाला, विवाद की स्थिति में निर्णय करने में समर्थ, नीति निपुण, सहृदय, विद्वान्, अनेक भाषाओं का ज्ञाता और कविकर्म में दक्ष हो।

सभा का लक्षण

सभाकल्पतरुर्भाति

वेदशाखोपजीवितः ।

शास्त्रपुष्पसमाकीर्णो

विद्वद्भ्रमरशोभितः ॥१९॥

उक्त लक्षणों में युक्त सभापति और मंत्री से अघिष्ठित सभा ऐसे कल्पवृक्ष के समान शोभायमान होती है, वेद जिसकी शाखाएँ, शास्त्र जिसके पुष्प और विद्वद्भ्रमरशोभित की जिसकी भ्रमरावली है।

सभा की रचना

एवंविधः सभानायः प्राङ्मुखो निविशेन् मुदा ।

वर्तेरन् पाद्वयोस्तस्य कविमन्त्रिसुहृज्जनाः ॥२०॥

सभा-मण्डप में सभापति को पूर्व दिशा की ओर मुँह करके प्रसन्न मुख मुद्रा में अपना आसन ग्रहण करना चाहिए। उसके दोनों पादवों में नवियो, मन्त्रियो और मित्रजनों को बैटना चाहिए।

तवधे नटनं कुर्यात् तत् स्थलं रङ्ग उच्यते ।

रङ्गमध्ये स्थिते पात्रे तत्समीपे नटोत्तमः ॥२१॥

उक्त सभा-मण्डप के सामने अभिनय (नटन) का आयोजन करना चाहिए। उस अभिनय स्थल को रंगमंच (स्टेज) कहा जाता है। रंगमंच के मध्य में नृत्य करने के लिए खड़ी नर्तकी के समीप ही प्रधान नर्तक को खड़ा होना चाहिए।

दक्षिणे तालधारी च पाद्वद्वन्द्वे मृदङ्गकौ ।

तयोर्मध्ये गीतकारी श्रुतिकारस्तदन्तिके ॥२२॥

रंगमंच पर नर्तक-नर्तकी के दाहिने पाद्वं में मंजीरे वाले (तालधारी) को और उसके दोनों पाद्वों में मृदंगवादकों को होना चाहिए। उन दोनों के मध्य में गीतकार और गीतकार के पास ही स्वरकार का स्थान होना चाहिए।

एवं तिष्ठेत् क्रमेणैव नाट्यादौ रङ्गमण्डली ।

इस प्रकार अभिनय का आरम्भ करने से पूर्व नर्तक-मण्डली को रंगमंच पर यथास्थान बैठना चाहिए।

पात्र का लक्षण

तन्वी रूपवती श्यामा पीनोन्नतपयोधरा ॥२३॥

रंगमंच पर अभिनय करने वाली मुख्य अभिनेत्री सुकुमार, सुन्दरी और युवती होनी चाहिए। उसके स्तन पुष्ट और उन्नत होने चाहिए।

प्रगल्भा सरसा कान्ता कुशला ग्रहमोक्षयोः ।

विशाललोचना गीतवाद्यतालानुवर्तिनी ॥२४॥

उसमें निर्भीकता, सरसता और कमनीयता होनी चाहिए। उसको अभिनय के आरम्भ और उसकी समाप्ति की विधियों का अली भाँति ज्ञान होना चाहिए। वह विशालनेत्रा हो और उसको गीत-वाद्य-ताल के अनुसार अभिनय की गति-विधियों के अनुवर्तन में दक्ष होना चाहिए।

पराध्यभूषासम्पन्ना

प्रसन्नमुखपङ्कजा ।

एवंविधगुणोपेता

नर्तकी

समुदीरिता ॥२५॥

वह मूल्यवान् पोशाक धारण किये खिले कमल की भाँति प्रसन्न मुख वाली होनी चाहिए। इन विशेषताओं (गुणों) से युक्त नर्तकी नाट्य सभा में नृत्य के योग्य समझी जाती है।

नर्तकी की अपेक्ष्यताएँ (वर्जनीय पात्र)

पुष्पाक्षी केशहीना च स्थूलोष्ठी लम्बितस्तनी ।

अतिस्थूलाप्यतिकृशा अत्युच्चाप्यतिवामना ॥२६॥

कुब्जा च स्वरहीना च वशैता नाट्यवर्जिताः ।

नाट्य सभा में दस प्रकार की नर्तकियाँ अभिनय के अपेक्ष्य समझी जाती हैं। वे इस प्रकार हैं :
१. जिनकी आँखों (पुनलियों) में सफेद या लाल फूले हो, २ जिनके शिर में बाल न हो, ३ जिनके अघर मोटे एवं भदे हो; ४ जिनके स्तन लटकें हुए हो, ५. जिनका शरीर बहुत मोटा हो; ६. जो बहुत दुबली-पतली हों; ७. जिनका कद बहुत लम्बा हो, ८. जो बोलने कद की हो, ९ जो कुबड़ी हो और १०. जिनके स्वर में माधुर्य न हो।

अभिनयदर्पण

नर्तकी की योग्यताएँ (पात्र के प्राण)

जवः स्थिरत्वं रेखा च ममरी दृष्टिरश्रमा ॥२७॥

मेघा श्रद्धा वचो गीतं पात्रप्राणा दश स्मृताः ।

नाट्य-सभा में अभिनय करने वाली नर्तकी में दस योग्यताएँ होने चाहिए। वे इस प्रकार हैं १ गीत-वाद्य-ताल के अनुसार जिसके पाद-संचालन में गतिमत्ता हो, २. जिसको स्थिर भाव का ज्ञान हो, ३. लगभग पर पाद-संचालन की सीमा-रेखाओं का जिसे अभ्यास हो, ४ जिसको परिभ्रमण की विधियों का ज्ञान हो, ५. जिसके अभिनय में स्वाभाविकता हो, ६ जो सहज भाव से दृष्टि-मरिचाङ्गन में निपुण हो, ७. जो बुद्धिमती हो, ८. बला के प्रति जिसमें सहज अभिरुचि हो, ९ जिसकी वाणी में माधुर्य हो और १० जो गायन विद्या में निपुण हो।

एवंविधेन पात्रेण नृत्यं कार्यं विधानतः ॥२८॥

इस प्रकार की योग्यताओं से सम्पन्न नर्तकी नाट्यशास्त्र के विधानानुसार अभिनय के सर्वथा उपयुक्त समझी जाती है।

पाद किंकिणी (धुंघरू) का लक्षण

सुस्वराश्च सुरुपाश्च सूक्ष्मा नक्षत्रदेवताः ।

किङ्किण्यः कांस्यरचिता एकैकाङ्गुलिकान्तरम् ॥२९॥

नर्तकी के पैरों में पहनाये जाने वाले धुंघरू (किंकिणी) बत्ति के बने हुए होने चाहिए। उनकी आवाज मधुर हो, वे ऐसे बनाये गये हों, जो देखने में अच्छे लगें। आकार में वे छोटे होने चाहिए। उनकी बनावट अर्ध चन्द्राकार होनी चाहिए। उनकी एक एक अँगुल के अन्तर से पिरोंना चाहिए।

वध्नीयाघ्नोलसूत्रेण ग्रन्थिभिश्च दृढं पुनः ।

शतद्वयं शतं वापि पादयोर्नाट्यकारिणी ॥३०॥

धुंघरूओं को पिरोंने के लिए नीले रंग का डोरा होना चाहिए। उनके बीच-बीच में जो गाँठें दी गयीं, वे मजबूत होनी चाहिए। नर्तकी के दोनों पैरों में सौ-सौ या दो-दो सौ धुंघरू होने चाहिए।

अभिनय के अधिष्ठाता देवताओं की स्तुति, वाद्यार्चन और गुरु-श्रद्धा

विघ्नेशं मुरजाधिपं च गगनं स्तुत्वा महीं प्रार्थयेत्

तत्तद्वाद्यकदम्बकस्य विधिना पूजाविधामानयेत् ।

आलप्यातिमनोहरान् बहुविधोन् संपाद्य भूयस्तथा

गुर्वज्ञानमवलम्ब्य पात्रमुचितं शृङ्गारमेवारभेत् ॥३१॥

अभिनय के लिए अग-प्रत्यग की शृंगार रचना करने से पूर्व सर्व प्रथम नर्तक-नर्तकी को विघ्नराज भगवान् गणेश और नटराज भगवान् शंकर की स्तुति करनी चाहिए। तदनन्तर आकाश और पृथ्वी की वन्दना करनी चाहिए। इसी प्रकार बहुविध अति मनोहर आलापों सहित विधिपूर्वक पुन वाद्ययंत्रों की पूजा-अर्चना करनी चाहिए। तदनन्तर नमस्कारपूर्वक गुरुपाद से आज्ञा प्राप्त करके नर्तकी को अपने अग प्रत्यग की शृंगार रचना करनी चाहिए।

रगभूमि की अधिष्ठात्री देवी की वन्दना

भरतकुलभाग्यकलिके भावरसानन्दपरिणताकारे।

जगदेकमोहनकले जय जय रङ्गाधिदेवते देवि ॥३२॥

नाट्य के अधिष्ठाता देवताओं की स्तुति, वाद्यार्चन और गुरुवन्दना करने के अनन्तर नर्तक-नर्तकी को रगमंच की अधिष्ठात्री देवी की वन्दना इन शब्दों में करनी चाहिए हे रगभूमि की अधिष्ठात्री देवी, तुम्हारी बारम्बार जय हो। तुम नाट्याचार्य भरत (अथवा नटों) की नाट्य-परम्परा की विघ्नानी, विविध भावों एवं रसों की विधाविनी, आनन्द स्वरूपिणी और सृष्टि को सम्मोहित करने वाली एकमात्र कला-स्वरूपिणी हो।

पुष्पाञ्जलि

विघ्नानां नाशनं कर्तुं भूतानां रक्षणाय च।

देवानां तुष्टये चापि प्रेक्षकाणां विभूतये ॥३३॥

श्रेयसे नायकस्यात्र पात्रसंरक्षणाय च।

आचार्यशिक्षासिद्धयर्थं पुष्पाञ्जलिमथारभेत् ॥३४॥

रगभूमि की अधिष्ठात्री देवी की वन्दना करने के अनन्तर अभिनेत्री को चाहिए कि वह विघ्न-वाद्याओं की निवृत्ति के लिए, प्राणियों की रक्षा (लोकमंगल) के लिए, देवताओं की प्रसन्नता के लिए, दर्शकों की ऐश्वर्य वृद्धि के लिए, नाट्य के नायक के कल्याण के लिए, अन्य पात्रों के धेयस् के लिए और आचार्यपाद द्वारा अधीत नाट्यविद्या की सिद्धि-सफलता के लिए पुष्पाञ्जलि अर्पित करे।

अभिनयदर्पण

नाट्यारम्भ की विधि

एवं कृत्वा पूर्वरङ्गं नृत्यं कार्यं ततः परम् ।
नृत्यं गीताभिनयनं भावतालयुतं भवेत् ॥३५॥

इस प्रकार उक्त विधि से पूर्वरंग की प्रक्रिया को सम्पन्न करने के उपरान्त नृत्य का आरम्भ करना चाहिए। नृत्य ऐसा होना चाहिए, जो गीत, अभिनय, भाव और ताल से समन्वित हो।

आस्थेनालम्बयेद् गीतं हस्तेनार्यं प्रदर्शयेत् ।
चक्षुर्म्यां दर्शयेद् भावं पादाभ्यां तालमाचरेत् ॥३६॥

नृत्य के समय बाणो द्वारा गायन करना चाहिए। गीत के अभिप्राय को हस्तमुद्राओं द्वारा, भावों को नेत्र-संचालन द्वारा और ताल छन्द की गति को दोनों पैरों द्वारा प्रदर्शित करना चाहिए।

यतो हस्तस्ततो दृष्टिर्यतो दृष्टिस्ततो मनः ।
यतो मनस्ततो भावो यतो भावस्ततो रसः ॥३७॥

अभिनय काल में मुद्राओं, भावों और गतिभेदों को प्रदर्शित करते हुए नर्तक या नर्तकी को चाहिए : जिस दिशा की ओर वह हस्त-संचालन करे, उधर ही दृष्टिपात भी होना चाहिए। जिस दिशा में वह दृष्टिपात करे, वही उसका मन भी केन्द्रित होना चाहिए। जिस दिशा में मन केन्द्रित हो तदनुसार ही भावाभिव्यक्ति भी होनी चाहिए। इसी प्रकार भावाभिव्यक्ति के अनुरूप ही रस की सृष्टि होगी चाहिए।

अभिनय

अभिनय के चार भेद

तत्र त्वभिनयस्यैव प्राधान्यमिति कथ्यते ।
आङ्गिको वाचिकस्तद्वदाहार्यः सात्त्विकोऽपरः ॥३८॥
चतुर्धाभिनयस्-

नाट्य के साधन नृत्य, गीत, अभिनय, भाव, रस और ताल—इन छ तत्त्वों में अभिनय का स्थान प्रमुख माना गया है। अभिनय चार प्रकार का है १ आंगिक, २ वाचिक, ३ आहार्य और ४. सात्त्विक।

भाष्यीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

आंगिक अभिनय

तत्र आङ्गिकोऽङ्गैर्निदर्शितः ।

उक्त चारो अभिनय-भेदों में अंगों द्वारा प्रदर्शित किये जाने वाले नृत्य को आंगिक अभिनय कहते हैं।

वाचिक अभिनय

वाचा विरचितः काव्यनाटकादि तु वाचिकः ॥३९॥

जिस नृत्य में वाणी द्वारा वाक्य (गीत संगीत) और नाटकादि (सम्वादादि) का अभिव्यञ्जन किया जाता है, उसको वाचिक अभिनय कहते हैं।

आहार्य अभिनय

आहार्यो

हारकेयूरवेपादिभिरलंकृतः ।

हार और केयूर आदि प्रसाधनों से सुसज्जित होकर जिस नृत्य का प्रदर्शन किया जाता है, उसको आहार्य अभिनय कहते हैं।

सात्त्विक अभिनय

सात्त्विकः सात्त्विकैर्भावैर्भावज्ञेन विभावितः ॥४०॥

जिस नृत्य में भावज्ञ व्यक्ति सात्त्विक भावों के माध्यम से नृत्य का प्रदर्शन करता है, उसको सात्त्विक अभिनय कहते हैं।

सात्त्विक भाव के आठ भेद

स्तम्भः स्वैशाम्बु रोमाञ्चः स्वरभङ्गोऽथ वेपथुः ।

वैवर्ण्यमश्रु प्रलय इत्यष्टौ सात्त्विकाः स्मृताः ॥४१॥

सात्त्विक भाव आठ प्रकार के होते हैं जिनके नाम हैं १ स्तम्भित होना, २ पसीने पसीने हो जाना, ३ रोमांचित हो जाना, ४ वाणी का लड़खड़ा जाना, ५ शरीर में कंपकंपी आना, ६ मुखाकृति का विकृत हो जाना, ७ अधुपात हो जाना और ८ मूर्च्छित हो जाना।

आंगिक अभिनय के साधन

तत्राङ्गिकोऽङ्गप्रत्यङ्गोपाङ्गैस्त्रेधा प्रकाशतः ।

अभिनय के उक्त चार भेदों में अंग, प्रत्यंग और उपाङ्ग—इन तीन साधनों के द्वारा प्रदर्शित किये जाने वाले अभिनय को आंगिक कहा गया है।

अभिनयदर्पण

अग साधन

अङ्गान्यत्र शिरो हस्तौ वक्षः पाश्वरौ कटीतटौ ॥४२॥

पादाविति षड्वतानि

आगिक अभिनय के छ अग साधनों के नाम हैं १ शिर, २. दोनों हाथ, ३ वक्ष स्थल, ४ दोनों पाश्वर, ५ दोनों कटि प्रदेश और ६ दोनों पैर।

ग्रीवामप्यपरे जगुः ।

इनके अतिरिक्त कुछ नाट्याचार्यों के मत से ग्रीवा को भी एक अग साधन माना गया है।

प्रत्यग साधन

प्रत्यङ्गान्यथ च स्कन्धौ बाहू पृष्ठं तथोदरम् ॥४३॥

ऊरू जङ्घे पङ्क्त्याहुरपरे मणिबन्धकौ ।

जानुनी कूर्परावेतत् त्रयमप्यधिकं जगुः ॥४४॥

ग्रीवा स्यादपि

प्रत्यग साधनों के अन्तर्गत १. दोनों कन्धे, २. दोनों बांहें, ३ पीठ, ४. उदर, ५ दोनों उर और ६ दोनों जघाएँ—इन छ का समावेश किया गया है।

इनके अतिरिक्त कुछ नाट्याचार्यों के मत में दोनों कलाइयाँ, दोनों कुहनियाँ, दोनों घुटने और ग्रीवा को भी प्रत्यगों में परिगणित किया गया है।

उपाग साधन

उपाङ्गन्तु स्कन्ध एव जगुर्बुधाः ।

कुछ विद्वानों ने केवल स्कन्ध भाग को ही उपाग माना है।

दृष्टिभ्रूपुटताराश्च कपोलौ नासिका हनू ॥४५॥

अधरो दशना जिह्वा चुबुकं वदनं तथा ।

उपाङ्गानि द्वादशैव शिरस्थङ्गान्तरेषु च ॥४६॥

आचार्य नन्दिवेङ्गवर के मत से १ नेत्र, २ भवें, ३. नाँवों की पुतलियाँ, ४ दोनों कपोल, ५. नासिका, ६ दोनों कुहनियाँ, ७ अधर, ८ दाँत, ९ जिह्वा, १०. ठोड़ी, ११. मुख और १२ शिर के अग—ये बारह उपाग कहलाते हैं।

पाष्णिगुल्फौ तथाङ्गुल्यः करयोः पादयोस्तले ।

एतानि पूर्वशास्त्रानुसारेणोक्तानि वै मया ॥४७॥

उक्त द्वादश उपागो के अनिश्चित दोनों पादवं, दोनों घुटने, उंगलियाँ और हाथ-पैर के तलुवे भी उपागो में गिने गये हैं। आचार्य नन्दिकेदवर का कहना है कि पूर्वाचार्यों के मत से मैंने इन उपागो का उल्लेख किया है।

नृत्यमात्रोपयोगीनि कथ्यन्ते लक्षणैः क्रमात् ।

अङ्गानां चलनादेव प्रत्यङ्गोपाङ्गयोरपि ॥४८॥

चलनं प्रभवेत्तस्मात् सर्वेषां नात्र लक्षणम् ।

इन अग प्रत्यग और उपागों में जो-जो नृत्य के उपयोगी हैं, केवल उन्हीं का क्रमशः आगे उल्लेख किया गया है। यद्यपि अगो के संचालन के समय प्रत्यगो और उपागो का भी अनायास संचालन होता है, फिर भी वे इतने अधिक हैं कि उन सब का उल्लेख करना सम्भव नहीं है।

शिर के अभिनय और उनका विनियोग

शिर के भेद

सममुद्राहितमधोमुखमालोलितं धृतम् ॥४९॥

कम्पितं च परावृत्तमुत्क्षिप्तं परिवाहितम् ।

नवधा कथितं शीर्षं नाट्यशास्त्रविशारदैः ॥५०॥

नाट्यशास्त्र के आचार्यों ने अभिनय की दृष्टि में शिर के नौ भेद बताये हैं, जिनके नाम हैं १. सम, २ उद्राहित, ३ अधोमुख, ४ आलोलित, ५ धृत, ६ कम्पित, ७ परावृत्त, ८ उत्क्षिप्त और ९ परिवाहित।

सम शिर

निश्चलं सममाख्यातं यन्नत्युन्नतिर्वाजितम् ।

नृत्य करते समय जब शिर न तो उठा हो और न झुका हो हो, बल्कि सम (निश्चल) भाव में अवस्थित रहे—ऐसी स्थिति को सम कहते हैं।

विनियोग

नृत्यारम्भे जपादौ च गर्वे प्रणयकोपयोः ॥५१॥
स्तम्भने निष्क्रियत्वे च समशीर्षमुदाहृतम् ।

नृत्य के आरम्भ में, जब करते समय, गर्व प्रकट करने की अवस्था में, प्रणय के समय, कोपावस्था में, स्तम्भन के समय और निष्क्रियता के भाव को प्रकट करने में सभ्य शिर का विनियोग होता है।

उद्धाहित शिर

उद्धाहितशिरो ज्ञेयमूर्ध्वभागोन्नताननम् ॥५२॥

नृत्य करते समय जब मुख को ऊपर की ओर उठाया जाय तो शिर की उन्नति को उद्धाहित कहते हैं।

विनियोग

ध्वजे चन्द्रे च गगने पर्वते व्योमगामिपु ।
तुङ्गवस्तुनि संयोज्यमुद्धाहितशिरो बुधैः ॥५३॥

ध्वज, चन्द्रमा, आकाश, पर्वत, नभचारी तारागण और ऊर्ध्व भाग में अवस्थित वस्तुओं को देखने का भाव प्रकट करने के लिए बुद्धिमान् लोगों को उद्धाहित शिर का विनियोग करना चाहिए।

अधोमुख शिर

अधस्तान्नमितं वदत्रमधोमुखमितीरितम् ।

नीचे की ओर मुंह झुका लेने की स्थिति को अधोमुख कहते हैं।

विनियोग

लज्जातेदप्रणामेषु बुद्धिचिन्तामूर्च्छयोस्तथा ॥५४॥
अधःस्थितार्थनिर्देशे युज्यतेऽम्बुनि मज्जने ।

लज्जा तथा खेद प्रकट करने, प्रणाम करने, बुद्धिचिन्ता एवं मूर्च्छा की स्थिति में, निम्नप्रदेश में अवस्थित वस्तुओं को सूचित करने और स्नान करते समय अधोमुख शिर का उपयोग किया जाता है।

आलोलित शिर

मण्डलाकारमुद्भ्रान्तमालोलितं शिरो भवेत् ॥५५॥

नृत्य की जिस स्थिति में शिर को चारों ओर (मण्डलाकार) घुमा कर उद्भ्रान्ति के भाव प्रकट किये जाते हैं, शिर की उन्नति को आलोलित कहते हैं।

विनियोग

निद्रोद्वेगग्रहावेशमदमूर्च्छासु तन्मतम् ।
भ्रमणे विकटोद्दामहास्ये चालोलितं शिरः ॥५६॥

निद्रा, उद्वेग, ग्रही के आवेश, मद, मूर्च्छा, भ्रमण और विकट एवं उद्दाम हास्य के भावों को अभिव्यक्त करने के लिए आलोलित शिर का उपयोग किया जाता है।

धृत शिर

वामदक्षिणभागेषु चलितं तद्धृतं शिरः ।

शिर को जब बाँये-दाँये (इधर-उधर) घुमाया जाता है, तब शिर की उस स्थिति को धृत कहते हैं।

विनियोग

नास्तीति वचने भूयः पार्श्वदेशावलोकने ॥५७॥
जनाश्वासे विस्मये च विषावेऽनीप्सिते तथा ।
शीतात् ज्वरिते भीते सद्यःपीतासवे तथा ॥५८॥
युद्धे यत्ने निषेधादावमर्षे स्वाङ्गवीक्षणे ।
पार्श्वार्हान्ने च तस्योक्तः प्रयोगो भरतादिभिः ॥५९॥

नकारात्मक या निषेधात्मक बात कहने, बार-बार अगल-बगल ताकने-झाँकने; दूसरों को सात्वता देने, विस्मय, विषाद एवं अनिच्छा के भाव प्रकट करने, शीत से पीड़ित होने, ज्वराक्रान्त, भयभीत होने की स्थिति में; तत्काल भविरापान किये हुए की स्थिति में, युद्ध काल में, प्रयत्न करते समय; रोकने की स्थिति में; ईर्ष्या में उत्पन्न क्रोध करते समय; अपने अगो पर दुष्टिपात करते समय और किसी पार्श्ववर्ती को छलकावते समय—आचार्य भरत तथा अन्य णट्यशास्त्रियों के अधिष्ठ से धृत शिर का उपयोग किया जाता है।

कम्पित शिर

ऊर्ध्वाधोभागचलितं तच्छिरः कम्पितं भवेत् ।

जब शिर को ऊपर-नीचे की ओर गतिमान् किया जाता है, तब शिर की उस स्थिति को कम्पित कहते हैं।

विनियोग

रोषे तिष्ठेति वचने प्रश्ने संर्योपहृतयोः ॥६०॥

आवाहने तर्जने च कम्पितं विनियुज्यते ।

शोक करने, 'रु जाओ' ऐसा वचन कहने, प्रश्न करने (कहिए, वंगे आना हुआ ?), गिनती गिनने, सवेन से निकट बुलाने, आवाहन करने और मारने-पीटने में कम्पित शिर का उपयोग होना है ।

परावृत्त शिर

पराङ्मुखीकृतं शीर्षं परावृत्तमितीरितम् ॥६१॥

जब विमूर्तता, उदामीनता या असहमति आदि का भाव प्रकट करने के लिए शिर को पीछे की ओर फेर लिया जाता है, तब शिर की उस स्थिति को परावृत्त कहते हैं ।

विनियोग

तत् कार्यं कोपलज्जादिकृते वक्त्रापसारणे ।

अनादरे कचे तूण्यां परावृत्तशिरो भवेत् ॥६२॥

'यह करना चाहिए' ऐसा निर्देश करने, शोक एवं लज्जा के भाव प्रकट करने, मुँह फेर लेने, अनादर सूचित करने, वाला को खोलने और तूणीर के लिए निर्देश करने आदि में परावृत्त शिर का उपयोग किया जाना है ।

उत्क्षिप्त शिर

पादयोर्ध्वभागचलितमुत्क्षिप्तं कथ्यते शिरः ।

जब पादों के भाग से घुमा कर शिर को ऊपर की ओर चालित किया जाता है, तब शिर की उस स्थिति को उत्क्षिप्त कहते हैं ।

विनियोग

गृहाणागच्छेत्याद्यर्थसूचने परिपोषणे ॥६३॥

अङ्गीकारे प्रयोक्तव्यमुत्क्षिप्तं नाम शीर्षकम् ।

'इसे लो', 'यहाँ आओ' इस प्रकार के आदेशपरक भाव को सूचित करने, (अथवा देवाराधन के समय), किसी का पालन-पोषण करने और किसी वस्तु या बात को स्वीकार करने में उत्क्षिप्त शिर का उपयोग करना चाहिए ।

परिवाहित शिर

पार्श्वयोश्चामरमिव ततं चेत् परिवाहितम् ॥६४॥

जब शिर को चेंबर वी भाँति एक ओर से दूसरी ओर हिलाया-डुलाया जाता है, तब शिर की उस स्थिति को परिवाहित कहते हैं।

विनियोग

मोहे च विरहे स्तोत्रे सन्तोषे चानुमोदने ।

विचारे च प्रयोक्तव्यं परिवाहितशीर्षकम् ॥६५॥

मोह वियोग स्तुति, सन्तोष, शर्मर्पण और चिन्तन आदि के भाव व्यक्त करने के लिए परिवाहित शिर का उपयोग किया जाता है।

दृष्टि के अभिनय और उनका विनियोग

दृष्टि के भेद

सममालोकितं साची प्रलोकितनिमीलिते ।

उल्लोकितानुवृत्ते च तथा चैवावलोकितम् ॥६६॥

इत्यष्टौ दृष्टिभेदाः स्युः कीर्तिताः पूर्वसूरभिः ।

आचार्ये नन्दिवेश्वर ने पूर्वाचार्यों के अभिमत के अनुसार दृष्टि अभिनय के आठ प्रकार बताये हैं, जिनके नाम हैं १ सम, २ आलोकित, ३ साची, ४ प्रलोकित, ५ निमीलित, ६ उल्लोकित, ७ अनुवृत्त और ८ अवलोकित।

सम दृष्टि

वीक्षणं सुरनारोचत् सानन्दं समवीक्षणम् ॥६७॥

देवागताओं की भाँति सौम्य रूप में अपलव नयनों से सीधे देवता सम दृष्टि कहलाती है।

विनियोग

नाट्यचारम्भे तुलायां चाप्यन्यचिन्ताविनिश्चये ।

आश्चर्ये देवतारूपे समदृष्टिरुदाहृता ॥६८॥

नाट्य के आरम्भ का सर्वेत्न करने में, तुलनात्मक स्थिति में; किसी अन्य व्यक्ति द्वारा विनिर्दिष्ट विचारों (मनोभावों) का अनुमान लगाने में आश्चर्य को व्यक्त करने में और देवप्रतिमा के सम्मुख—सम दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

आलोकित दृष्टि

आलोकितं भवेदाशुभ्रमणं स्फुटवीक्षणम् ।

आगें लोक कर शीघ्रतापूर्वक घुमा कर दृष्टिपात करना आलोकित दृष्टि कहलाती है।

विनियोग

कुलालचक्रभ्रमणे

सर्ववस्तुप्रदर्शने ॥६९॥

याञ्चायां च प्रयोक्तव्यमालोकितनिरीक्षणम् ।

कुम्हार के चाक की तरह घूमने का भाव व्यक्त करने, सब प्रकार की वस्तुओं के प्रदर्शन का आशय प्रकट करने और याचना की स्थिति को प्रकट करने के लिए आलोकित दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

साची दृष्टि

स्वस्थाने तिर्यंगाकारमपाङ्गवलनं क्रमात् ॥७०॥

साचीदृष्टिरिति ज्ञेया नाट्यशास्त्रविशारदैः ।

नाट्यशास्त्र के आचार्यों का अभिमत है कि अपने स्थान पर बैठे ही (पात्र द्वारा) जो निराली चित्रबन में दृष्टिपात करने का भाव प्रदर्शित किया जाता है, उस उस दृष्टि को साची नाम से कहा जाता है।

विनियोग

इङ्गिते श्मश्रुसंस्पर्शे शरलक्ष्ये शुकं स्मृतौ ॥७१॥

सूचनायां च कार्याणां नाट्ये साचीनिरीक्षणम् ।

संकेत करने, मूँछें टेरेने, बाण का लक्ष्य साधने, शुक का निर्देश करने, स्मरण करने, सूचना देने और कार्यारम्भ के भाव व्यक्त करने में साची दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

प्रलोकित दृष्टि

प्रलोकितं परिज्ञेयं चलनं पार्श्वभागयोः ॥७२॥

दोनों पार्श्व भागों को देखने का भाव प्रकट करने के लिए जब एक ओर से दूसरी ओर दृष्टिपात किया जाता है, तब आँखों की उस स्थिति को प्रलोकित दृष्टि कहा जाता है।

विनियोग

उभयोः पार्श्वयोर्वस्तु निर्देशे च प्रसंजिते ।

चलने बुद्धिजाड्ये च प्रलोकितनिरिक्षणम् ॥७३॥

दोनों पार्श्वभागों में अवस्थित वस्तुओं का निर्देश करने, अतिशय अनुराग को प्रदर्शित करने; चलने या हिलने-डुलने और बुद्धि की जड़ता (मूढ़ता) का भाव व्यक्त करने के लिए प्रलोकित दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

निमीलित दृष्टि

दृष्टेरधर्विकाशेन मीलिता दृष्टिरीरिता ।

अधजुली आँखों से देखने का भाव प्रकट करने वाली दृष्टि को मीलित या निमीलित दृष्टि कहा जाता है।

विनियोग

आशीविषे पारवश्ये जपे ध्याने नमस्कृतौ ॥७४॥

उन्मादे सूक्ष्मदृष्टौ च मीलिता दृष्टिरीरिता ।

सर्प विष का भाव व्यक्त करने, परवश में होने, मंत्र पढ़ने, ध्यान करने, नमस्कार करने; उन्माद की अवस्था को बताने और सूक्ष्मेक्षण का भाव प्रकट करने में मीलित या निमीलित दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

उल्लोकित दृष्टि

उल्लोकितमिति ज्ञेयमूर्ध्वभागे विलोकनम् ॥७५॥

ऊपर की ओर दृष्टिपात करने की स्थिति को उल्लोकित दृष्टि कहते हैं।

विनियोग

ध्वजाग्रे गोपुरे देवमण्डले पूर्वजन्मनि ।
ओन्नत्ये चन्द्रिकादावप्युल्लोकितनिरीक्षणम् ॥७६॥

फहरती हुई ध्वजा के अग्रभाग को देखने, मीनार या गुम्बद को देखने, नक्षत्र मण्डल का अवलीकन करने, पूर्व जन्म का स्मरण करने, ऊँचाई की ओर तानने और चाँदनी का निर्देश करने में उल्लोकित दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

अनुवृत्त दृष्टि

ऊर्ध्वाधोवीक्षणं वेगादनुवृत्तमितीरितम् ।

तीव्रता से ऊपर-नीचे दृष्टिपात करने वाली दृष्टि को अनुवृत्त कहा जाता है।

विनियोग

कोपदृष्टौ प्रियामन्त्रे अनुवृत्तनिरीक्षणम् ॥७७॥

क्रोध करने और प्रिय के स्वागत-सत्कार का भाव प्रकट करने के लिए अनुवृत्त दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

अवलोकित दृष्टि

अधस्ताद्दर्शनं यत्तदवलोकितमुच्यते ।

नीचे पृथ्वी की ओर दृष्टिपात करने को अवलोकित दृष्टि कहा जाता है।

विनियोग

छायालोके विचारे च चर्यायां पठनधर्मे ॥७८॥

स्वाङ्गावलोकने यानेऽप्यवलोकितमुच्यते ।

छाया या प्रतिबिम्ब को देखने, चिन्तन करने, चर्चा करने, अध्ययन करने, परिश्रम करने, अपने अंगों को देखने और गमन करने के लिए अवलोकित दृष्टि का उपयोग किया जाता है।

ग्रीवा के अभिनय और उनका विनियोग

ग्रीवा के भेद

सुन्दरी च तिरश्चीना तथैव परिवर्तिता ॥७९॥

प्रकम्पिता च भावज्ञेयया ग्रीवा चतुर्विधा ।

भावों के अभिज्ञ आचार्यों ने ग्रीवाभिनय के चार भेद बताये हैं, जिनके नाम हैं : १. सुन्दरी, २. तिरश्चीना, ३. परिवर्तिता और ४. प्रकम्पिता ।

सुन्दरी ग्रीवा

तिर्यक् चञ्चलिता ग्रीवा सुन्दरीति निगद्यते ॥८०॥

जब ग्रीवा को इधर-उधर, दायें-बायें संचालित किया जाय, तब ग्रीवा की उस स्थिति को सुन्दरी कहा जाता है ।

विनियोग

स्नेहारम्भे तथा यत्ने सम्यगर्थे च विस्तृते ।

सरसत्वानुमोदे च सा ग्रीवा सुन्दरी मता ॥८१॥

स्नेह के आरम्भ में, गमन करने में; सम्यक् अर्थ के प्रतिपादन में; व्यापकता दर्शित करने में, हर्ष एवं आनन्द की स्थिति प्रकट करने में और अनुमोदन करने में सुन्दरी ग्रीवा का उपयोग किया जाता है ।

तिरश्चीना ग्रीवा

पादवंयोरुर्ध्वभागे तु चलिता सर्पयानवत् ।

सा ग्रीवा तु तिरश्चीनेत्युच्यते नाट्यकोविदैः ॥८२॥

नाट्यशास्त्र के निष्णात आचार्यों का कहना है कि जब ग्रीवा को दोनों बगलों में और ऊपर की ओर सर्प के चलने के समान संचालित किया जाता है, तब उस स्थिति को तिरश्चीना ग्रीवा कहते हैं ।

विनियोग

खड्गधमे सर्पगत्यां तिरश्चीना प्रयुज्यते ।

तलवार चलाने का अभ्यास करने और सर्प गति के भाव प्रदर्शित करने के लिए तिरश्चीना प्रोवा का उपयोग किया जाता है।

परिवर्तिता श्रीवा

सव्यापसव्यचलिता श्रीवा यत्रार्धचन्द्रवत् ॥८३॥

सा हि नाट्यकलाभिज्ञैर्विज्ञेया परिवर्तिता ।

नाट्यशास्त्र के अभिज्ञ आचार्यों का कहना है कि जब श्रीवा को अर्धचन्द्र की भांति दाहिनी ओर से बायीं ओर संचालित किया जाता है, तब उस श्रीवाभेद को परिवर्तिता कहते हैं।

विनियोग

शृङ्गारनटने कान्तकपोलद्वयचुम्बने ॥८४॥

नाट्यतन्त्रविचारज्ञः प्रयोज्या परिवर्तिता ।

नाट्यशास्त्र के अभिज्ञ आचार्यों का अभिमत है कि शृङ्गारिक अभिनय (रास्य नृत्य) में और प्रिय के दोनों कपोलों का चुम्बन करने में परिवर्तिता श्रीवा का उपयोग करना चाहिए।

प्रकम्पिता श्रीवा

पुरः पश्चात् प्रचलनात् कपोतीकण्ठकम्पवत् ॥८५॥

प्रकम्पितेति सा श्रीवा नाट्यशास्त्रे प्रशस्यते ।

जब कबूतरी के गले के बम्पन के समान श्रीवा को आगे-पीछे संचालित किया जाता है, तब उसको प्रकम्पिता श्रीवा कहा जाता है। नाट्यशास्त्र में इस श्रीवाभेद की प्रशंसा की गयी है।

विनियोग

युष्मदस्मदिति प्रोक्ते देशोनाट्ये विशेषतः ॥८६॥

दोलायां भणिते चैव प्रयोक्तव्या प्रकम्पिता ।

‘तुम और मैं’ का भाव प्रदर्शित करने में, विशेष रूप से लोक नृत्य का अभिनय करने में, आगे-पीछे झुंझा झुलाने में और सम्मोह वाला में सिसकियाँ भरते समय प्रकम्पिता श्रीवा का उपयोग किया जाता है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

हस्त मुद्राओं का अभिनय और विनियोग

हस्तमुद्राओं के भेद

अथेदानीन्तु हस्तानां लक्षणं प्रोच्यते मया ॥८७॥

असंयुताः संयुताश्च हस्तद्वेधा निरूपिताः ।

अब ग्रीवा भेदों के अनन्तर हस्तभेदों का निरूपण किया जाता है। हस्त दो प्रकार के होते हैं
१ असंयुत (एक हाथ) और २ संयुत (दोनों हाथ)।

असंयुत हस्ताभिनय और उनका विनियोग

असंयुत हस्त के भेद

तत्रासंयुतहस्तानामादौ लक्षणमुच्यते ॥८८॥

उनमें पहले असंयुत हस्ताभिनय का वर्णन किया जाता है।

पताकस्त्रिपताकोऽर्धपताकः कर्तरीमुखः ।

मयूराख्योऽर्धचन्द्रश्च अरालः शकतुण्डकः ॥८९॥

मुष्टिश्च शिखराख्यश्च कपित्थः कटकामुखः ।

सूची चन्द्रकला पद्मकोशः सर्पशिरस्तथा ॥९०॥

मृगशीर्षः सिंहमुखः कांगुलश्चालपद्मकः ।

चतुरो भ्रमरश्चैव हंसास्यो हंसपक्षकः ॥९१॥

सन्दंशो मुकुलश्चैव ताम्रचूडस्त्रिशूलकः ।

इत्यसंयुतहस्तानामष्टाविंशतिरिति ॥९२॥

असंयुत हस्त के अष्टादश प्रकार बताये गये हैं, जिनके नाम हैं १ पताक, २ त्रिपताक, ३ अर्धपताक, ४ कर्तरीमुख, ५ मयूर, ६ अर्धचन्द्र, ७ अराल, ८ शकतुण्ड, ९ मुष्टि, १० शिखर, ११ कपित्थ, १२ कटकामुख, १३ सूची, १४ चन्द्रकला, १५ पद्मकोश, १६ सर्पशिर, १७ मृगशीर्ष, १८ सिंहमुख, १९ बागुल, २० अलपद्म, २१ चतुर, २२ भ्रमर, २३ हंसास्य, २४ हंसपक्ष, २५ सन्दंश, २६ मुकुल, २७ ताम्रचूड और २८ त्रिशूल।

पताक हस्त

अङ्गुल्यः कुञ्चिताङ्गुष्ठाः संश्लिष्टाः प्रसृता यदि ।

स पताककरः प्रोक्तो नृत्यकर्मविशारदः ॥९३॥

जब हाथ की चार उँगलियाँ सटा कर आगे की ओर सीधे फैला दी जाय और अँगूठा हथेली की ओर मोड़ कर तर्जनी के मूल भाग को स्पर्श करता हो, तब नाटकाचार्यों के मतानुसार उसका पताक हस्त कहा जाता है।

विनिर्गोण

नाट्यारम्भे वारिवाहे वने वस्तुनिषेधने ।

कुक्षस्थले निशयां च नद्याममरमण्डले ॥९४॥

तुरङ्गे खण्डने वायी शयने गमनोद्यमे ।

प्रतापे च प्रसादे च चन्द्रिकायां घनातपे ॥९५॥

कपाटपाटने सप्तविभक्त्यर्थं तरङ्गके ।

वीथिप्रवेशभावेऽपि समत्वे चाङ्गरागके ॥९६॥

आत्मार्ये शपथे चापि तूष्णींभावनिदर्शने ।

तालपत्रे च छेदे च द्रव्यादिस्पर्शने तथा ॥९७॥

आशीर्वादक्रियायां च नृपश्रेष्ठस्य भावने ।

तत्र तत्रेति वचने सिन्ध्यां च सुकृतिरुमे ॥९८॥

सम्बोधने पुरोगेऽपि खड्गरूपस्य धारणे ।

मासे संवत्सरे वर्षदिने सम्मार्जने तथा ॥९९॥

एवमर्थेषु युज्यन्ते पताकहस्तभावनाः ।

पताक हस्तमुद्रा का उपयोग अभिनय के आरम्भ में किया जाता है। इसके अतिरिक्त जिन अन्य भावों की अभिव्यक्ति के लिए उसका उपयोग किया जाता है, वे इस प्रकार हैं— जल भर मण के अर्थ में, वन, वस्तुनिषेध, कुक्ष स्थल, रात्रि, वदी, देवलोक, अदब, विभाजन, वायु, शयन, गमनोद्यम (जान के प्रयत्न), साहस, प्रसन्नता, चाँदनी, तीव्र धूप, दरवाजा खोलने, साता विभक्तियाँ, लहरें, भ्रमंगमन, समानता, अग्राग रचना, आत्म प्रकाश, शपथ ग्रहण, शातचित्त, तालपत्र, डाल, तरल पदार्थों का स्पर्श, आशीर्वाद, आदर्श राजा की रत्न-वर्णन, 'वहाँ-वहाँ' इस प्रकार के वचन, समुद्र, पुण्य वाद्यों के सम्पादन, सम्बोधन, आगे बढ़ना, तालवार धारण करना, एक मास, एक वर्ष, एक वर्ष दिन और क्षा देना।

त्रिपताक हस्त

स एव त्रिपताकः स्याद्वक्त्रितानामिकाङ्गुलिः ॥१००॥

यदि पताक हस्त मुद्रा में अनामिका के अगले दो पोर टेढ़े कर के हथेली की ओर झुका दिये जाय, तो उसे त्रिपताक हस्त कहा जाता है।

विनियोग

मुकुटे वृक्षभावेपु वज्रे तद्धरवासवे ।
केतकीकुसुमे दीपे वह्निज्वाला विजृम्भणे ॥१०१॥
कपोते पत्रलेखायां बाणार्थे परिवर्तने ।
युज्यते त्रिपताकोऽयं कथितो भरतोत्तमैः ॥१०२॥

मुकुट, वृक्ष, वज्र, इन्द्र, केतकीपुष्प दीपक, अग्निज्वाला, जमुहाई, कपोत, पत्रलेखा (मुल या छाती को चित्र रचना), बाण और परिवर्तन (पीछे मुड़ने) आदि के भावों को व्यक्त करने के लिए त्रिपताक हस्त का उपयोग किया जाता है।

अर्धपताक हस्त

त्रिपताके कनिष्ठा चेद् धक्त्रिताऽर्धपताकिका ।

यदि त्रिपताक हस्त मुद्रा में कनिष्ठिका भी भी टेढ़ी करके झुका दिया जाय, तो वह हस्तमुद्रा अर्ध-पताक बही जाती है।

विनियोग

पल्लवे फलके तीरे उभयोरिति वाचके ॥१०३॥
क्रकचे छुरिकायां च ध्वजे गोपुरभृङ्गयोः ।
युज्यतेऽर्धपताकोऽयं तत्तत्कर्मप्रयोगके ॥१०४॥

पल्लव, चित्र फलक या लेखन आधार (पैठ), नदी तट, 'दोनों' ऐसे कथन के लिए, आरा, छुरी, मीनार (गोपुर) और छिखर आदि का भाव व्यक्त करने के लिए अर्धपताक हस्त का उपयोग किया जाता है।

कर्तरीमुख हस्त

अस्यैव चापि हस्तस्य तर्जनी च कनिष्ठिका ।

वहिः प्रसारिते द्वे च स करः कर्तरीमुखः ॥१०५॥

यदि अर्धपताक हस्तमुद्रा में तर्जनी और कनिष्ठा उँगलियों को बाहर भी ओर सीधे फैला दिया जाय,

तो उस मुद्रा को कर्तरीमुख हस्त कहा जाता है। (इस हस्त मुद्रा में भी मध्यमा और अनामिका उंगलियाँ हस्ततल की ओर झुकी रहती हैं; किन्तु वे अर्धपताक हस्त की भाँति अग्रभाग में ईर्ष्य मुद्रा न हो कर सीधे तनी रहती हैं)।

विनियोग

स्त्रीपुंसयोस्तु विश्लेषे विपर्यासपदेऽपि वा ।
लृण्ठने नयनान्ते च मरणे भेदभावने ॥१०६॥
विद्युदर्थेऽप्येकशय्याविरहे पतने तथा ।
लतायां युज्यते यस्तु स करः कर्तरीमुखः ॥१०७॥

स्त्री-पुरुष के वियोग या विवाद, परिवर्तन या प्रतिकूलता, लूट-खगोट, नयनकार, मृत्यु, भेदभाव, बिजली की चमक, विरहावस्था में अकेले क्षयन करना, गिरना और उठा आदि के भावा का व्यञ्जित करने के लिए कर्तरीमुख हस्त का उपयोग किया जाता है।

मयूर हस्त

अस्मिन्ननामिकाङ्गुष्ठौ द्विलप्टौ चान्याः प्रसारिताः ।
मयूरहस्तः कथितः करटोकाविचक्षणैः ॥१०८॥

यदि कर्तरीमुख की अनामिका को अंगूठे से मिला कर दोष डँगलियों को सीधे बाहर की ओर फैला दिया जाय, तो उस मुद्रा को विद्वानों ने मयूर हस्त कहा है।

विनियोग

मयूरास्ये लतायां च शकुने वमने तथा ।
अलकस्थापनयने ललाटतिलकेषु च ॥१०९॥
नद्युदकस्थ निक्षेपे शास्त्रवादे प्रसिद्धके ।
एवमर्थेषु युज्यन्ते मयूरकरभावनाः ॥११०॥

मयूर मुख, लता, शकुन, वमन, वेशों की फँसना, ललाट पर तिलक रचना करना, नदी जल को उछालने, शास्त्रार्थ करने और किसी प्रसिद्ध वस्तु का निर्देश करने में मयूर हस्त का उपयोग किया जाता है।

अर्धचन्द्र हस्त

अर्धचन्द्रकरः सोऽयं पताकोऽङ्गुष्ठसारणात् ।

यदि पताक हस्त मुद्रा में अंगूठे को बाहर की ओर सीधे फैला दिया जाय, तो उसे अर्धचन्द्र हस्त कहा जाता है।

विनियोग

चन्द्रे कृष्णाष्टमीभाजि गलहस्तार्थकेऽपि च ॥१११॥

भल्लायुधे देवतानामभिषेचनकर्मणि ।

भुक्पात्रे चोद्भवे कट्यां चिन्तायामात्मवाचके ॥११२॥

ध्याने च प्रार्थने चापि अज्ञानां स्पर्शने तथा ।

प्राकृतानां नमस्कारे अर्धचन्द्रो नियुज्यते ॥११३॥

वृष्ण पक्ष की अष्टमी तिथि के चन्द्रमा, किसी के गले को हाथ से पकड़ने; भाले से युद्ध करने; देवता का अभिषेचन (मूर्ति प्रविष्टापन), भोजन के पात्र, उद्भव; कटि; चिन्ता; मनन, ध्यान; प्रार्थना, अगस्पर्श, साधारण लोगों को नमस्कार करने आदि भावों की अभिव्यक्ति के लिए अर्धचन्द्र हस्त का उपयोग किया जाता है।

अराल हस्त

पताके तर्जनी वक्रा नाम्ना सोऽयमरालकः ।

यदि पताक हस्त में तर्जनी को मोड़ लिया जाय तो उसे अराल हस्त कहा जाता है। (पताक हस्त में तर्जनी और अंगुष्ठ पहले ही से मुड़े होते हैं)।

विनियोग

विषाद्यमृतपानेयु प्रचण्डपवनेऽपि च ॥११४॥

विष पान, अमृत पान और प्रचण्ड पवन (तूफान) के भावों को प्रदर्शित करने के लिए अराल हस्त का उपयोग किया जाता है।

शुक्लपुण्ड्र हस्त

अस्मिन्नामिका वक्रा शुक्लपुण्ड्रकरो भवेत् ।

यदि अराल हस्त मुद्रा में अनामिका को भी टेढ़ी करने द्वारा दिया जाय, तो उसे शुक्लपुण्ड्र (तोते की चोंच) हस्त कहा जाता है।

विनियोग

वाणप्रयोगे कुन्तार्ये वाऽऽल्यस्य स्मृतिक्रमे ॥११५॥
मर्मोक्त्यामुग्रभावेषु शुक्तुण्डो नियुज्यते ।

वाण चलाने, चूर्छी-माला मारने, अपने निवास स्थान को स्मरण करने, मामिक या रश्म्यमय बाण बहने और उग्र भाव का प्रदर्शन करने के लिए शुक्तुण्ड हस्त का उपयोग किया जाता है।

मुष्टि हस्त

मेलनादङ्गुलीनाञ्च कुञ्चितानां तलान्तरे ॥११६॥
अङ्गुष्ठश्चोपरियुतो मुष्टिहस्तोऽयमीयते ।

यदि हाथ की चारों उँगलियों को हथेली पर मोड़ दिया जाय और उनके ऊपर अँगूठा बड़ा कर तान दिया जाय, तो उस मुद्रा को मुष्टि हस्त कहा जाता है।

विनियोग

स्थिरे कचग्रहे दाढ्ये वस्त्वादीनां च धारणे ॥११७॥
मल्लानां युद्धभावेऽपि मुष्टिहस्तोऽयमिष्यते ।

स्थिरता, किसी के बाण पकड़ने, दृढ़ता, किसी वस्तु को धारण करने और मल्ल युद्ध के भावों को व्यक्त करने के लिए मुष्टि हस्त का उपयोग किया जाता है।

शिखर हस्त

चेन्मुष्टिरुन्नताङ्गुष्ठः स एव शिखरः करः ॥११८॥

यदि मुष्टि हस्त मुद्रा में अँगूठे को उँगलियों के ऊपर न मोड़ कर सीधे खड़ा कर दिया जाय, तो उस मुद्रा को शिखर हस्त कहा जाता है।

विनियोग

मदने कार्मुके स्तम्भे निश्चये पितृकर्मणि ।
ओष्ठे प्रविष्टरूपे च रदने प्रश्नभावने ॥११९॥
लिङ्गे नास्तीति वचने स्मरणेऽभिनयान्तिके ।
कटिबन्धाकर्पणे च परिरम्भविधिरूपे ॥१२०॥
घण्टानिनादे शिखरो युज्यते भरतादिभिः ।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

आचार्य भरत और उनके अनुयायियों के मत से कामातुरता धनुष, स्तम्भ, निश्चय, पितृकर्म, ओठ पर दाँत गड़ाने, दिग्गज पूजन, निषधसूचक वचन कहने, स्मरण करने, अभिनयान्त सूचित करने, करघनी खींचने, आलिंगन-चुम्बन करने और घण्टा बजाने आदि का भाव व्यक्त करने के लिए शिखर हस्त का उपयोग किया जाता है।

कपित्थ हस्त

अङ्गुष्ठमूर्ध्निशिखरे वक्रिता यदि तर्जनी ॥१२१॥

कपित्थाख्यः करः सोऽयं कीर्तितो नृत्तकोविदः।

यदि शिखर हस्त मुद्रा में तर्जनी को अँगूठे के अग्रभाग पर अवस्थित किया जाय, तो नाट्यशास्त्रियों के अभिमत से उसे कपित्थ हस्त कहा जाता है।

विनियोग

लक्ष्म्यां चैव सरस्वत्यां नटानां तालधारणे ॥१२२॥

गोदोहनेऽप्यञ्जने च लीलाकुसुमधारणे।

चेलाञ्चलादिग्रहणे पटस्यैवावगुण्ठने ॥१२३॥

धूपदीपार्चने चापि कपित्थः संप्रयुज्यते।

लक्ष्मी, सरस्वती, नटों द्वारा शोभ मंजीरा (ताल) धारण करने, गाय दुहने, अजन लगाने, श्रीश-वाँतु के समय पुष्प धारण करने, बोली-आँचल पकड़ने, घूँघट बाँधने और धूप-दीपार्चन के भावों को प्रदर्शित करने के लिए कपित्थ हस्त का उपयोग किया जाता है।

कटकामुख हस्त

कपित्थे तर्जनी चोर्ध्वमुद्धिताङ्गुष्ठमध्यमा ॥१२४॥

कटकामुखहस्तोऽयं कीर्तितो भरतागमः।

यदि कपित्थ हस्त में तर्जनी और मध्यमा उठी हुई हों और अँगूठे के अग्रभाग का स्पर्श करती हों, तो आचार्य भरत की परम्परा के अनुसार उसे कटकामुख हस्त कहा जाता है।

विनियोग

कुसुमावचये मुषताश्वदाम्नां धारणे तथा ॥१२५॥

शरमध्याकर्षणे च नागवल्ली प्रदानके।

कस्तूरिकादिवस्तूनां पेपणे गन्धवासने ॥१२६॥
वचने दृष्टिभावेऽपि कटकामुख इष्यते ।

फूल चुनने, मोतियां या फूलों की माला धारण करने, धनुष को बीच में पकड़ कर खींचने, पात-गुपारी प्रदान करने, चन्दन-कस्तूरी आदि लेपों को पीसने, किसी वस्तु को गुप्तगुप्त करने, बोलने और देखने के भावों को व्यक्त करने के लिए कटकामुख हस्त का उपयोग किया जाता है।

सूची हस्त

अर्ध्वप्रसारिता यत्र कटकामुखतर्जनी ॥१२७॥
सूचीहस्तः स विज्ञेयो भरतागमकोविदः ।

यदि कटकामुख हस्त मुद्रा में तर्जनी को सीधे फैला दिया जाय, तो आचार्य भरत की परम्परा में अभिमत से उसे सूची हस्त कहा जाता है।

विनियोग

एकार्येऽपि परब्रह्मभावनायां शतेऽपि च ॥१२८॥
रवौ नगर्यां लोकार्ये तथेति वचनेऽपि च ।
यच्छब्देऽपि तच्छब्दे विजनायैऽपि तर्जने ॥१२९॥
काश्ये शलाके वपुषि आश्चर्ये वेणिभावेन ।
छत्रे समर्थे पाणौ च रोमाख्यां भेरिवादेन ॥१३०॥
कुलालचक्रभ्रमणे रथाङ्गमण्डले तथा ।
विवेचने दिनान्ते च सूचीहस्तः प्रकीर्तितः ॥१३१॥

एकार्यबोध, परब्रह्म की भावना, शतार्थबोध, सूर्य, नगरी, सत्कार, 'अच्छा' यह कहना, 'जो' और 'वह' कहना, नीरवता के अर्थ में, ताड़ना, दुर्बलता, सलाई, गरीर, आश्चर्य, झूठा (बेगी), छत्र, समर्थता, दोना हाथ, रोमावली, भेरी (मगाड़ा) वादन, कुम्हार का चाक चलना, पहिया चलाना, विवेचन और सम्पादन (मूर्त्यस्त) के भावों को अभिव्यक्त करने के लिए सूची हस्त का उपयोग किया जाता है।

चन्द्रकला हस्त

सूच्यामङ्गुष्ठमोक्षे तु करश्चन्द्रकला भवेत् ।

यदि सूची हस्त में अँगूठे को खोल कर तान दिया जाय, तो उसे चन्द्रकला हस्त कहा जाता है।

विनियोग

चन्द्रे मुखे च प्रादेशे तन्मात्राकारवस्तुनि ॥१३२॥

शिवस्य मुकुटे गङ्गानद्यां च लगुडेष्वपि च ।

एषा चन्द्रकला चैव विनियोज्या विधीयते ॥१३३॥

चन्द्रमा, मुख, बलिस्त (प्रादेश), अर्धचन्द्राकार वस्तुओं, शिव का मुकुट, गंगा नदी और छड़ी या डंडा आदि के भाव प्रदर्शित करने के लिए चन्द्रकला हस्त का उपयोग किया जाता है।

पद्मकोश हस्त

अङ्गुल्यो विरला किञ्चित् कुञ्चितास्तलनिम्नगाः ।

पद्मकोशाभिधो हस्तस्तन्निरूपणमुच्यते ॥१३४॥

यदि हाथ की पाँचों उँगलियाँ अलग-अलग हों, अर्थात् एक-दूसरे को स्पर्श न करती हों, सभी को मोड़ कर झुना दिया जाय, जिससे हथेली में एक तरह से गड्ढा-सा बन गया हो—तो इस प्रकार की हस्तमुद्रा को पद्मकोश हस्त कहा जाता है।

विनियोग

फले विल्वकपित्यादी स्त्रोणां च कुचकुम्भयोः ।

आवर्ते कन्दुके स्यात्पात्रां भोजने पुष्पकोरके ॥१३५॥

सहकारफले पुष्पवर्षे मञ्जरिकादिषु ।

जपाकुसुमभावे च घण्टास्ये विधानके ॥१३६॥

चल्मीके कमलेऽप्यण्डे पद्मकोशो विधीयते ।

बेल और बंशा आदि पत्रों, स्त्रियों के दोनों गोल स्तन, भँवर या घुमार, गेंद, पत्तीली, भोजन, पुष्प-बली, आम, पुष्पस्तवन (पूली का गुच्छा), मजरी, जावा (गुडहल), कुसुम, घटा, बाँदी (बन्नीन), वमन और अण्डे आदि का भाव प्रदर्शित करने के लिए पद्मकोश हस्त का उपयोग किया जाता है।

सर्पशीर्ष हस्त

पताका नमिताग्रा चेत् सर्पशीर्षकरो भवेत् ॥१३७॥

यदि पताका हस्त में उँगलियों को मिश्र कर अग्रभाग में कुछ झुना दिया जाय तो उसे सर्पशीर्ष हस्त (गौर वा पन) कहा जाता है।

विनियोग

चन्दने भुजगे मन्द्रे प्रोक्षणं पोषणादिषु ।
देवस्योदकदानेषु आस्फाले गजकुम्भयोः ॥१३८॥
भुजस्थाने तु मल्लानां युज्यते संपंशीर्षकः ।

चन्दन, सपें, मन्द स्वर, जल छिड़कने, पोषण करने, देवताओं को तर्पण में जल देने, हमी के कुम्भ स्थली का संचालन और पहलवानों की भुजाओं का भाव व्यजित करने के लिए संपंशीर्ष हस्त का उपयोग किया जाता है।

मृगशीर्ष हस्त

अस्मिन् कनिष्ठिकाङ्गुष्ठे प्रसृते मृगशीर्षकः ॥१३९॥

यदि संपंशीर्ष हस्त में कनिष्ठिका और अँगूठे को तान कर सीधे फैला दिया जाय, तो उसे मृगशीर्ष हस्त कहा जाता है।

विनियोग

स्त्रीणामर्थं कपोले च चक्रमयदियोरपि ।
भीत्यां विवादे नेपथ्ये आह्वाने च त्रिपुण्ड्रके ॥१४०॥
मृगमुखे रङ्गमल्लघां पादसंवाहने तथा ।
सर्वस्वे मिलने काममन्दिरं छत्रधारणे ॥१४१॥
सञ्चारे च प्रियाह्वाने युज्यते मृगशीर्षकः ।

त्रियों के कपोल चक्र, सीमा (मर्यादा), भय, कलह, नेपथ्य, आह्वान, त्रिपुण्ड्र, मृगमुख, बीणा, पाद-संवाहन (पैरा की चम्पी), सम्पूर्ण घनापहरण, मिलन, योनि, छत्र धारण, संचरण और प्रिय को बुलाने के अर्थ में मृगशीर्ष हस्त का उपयोग किया जाता है।

सिंहमुख हस्त

मध्यमानामिकाग्राम्भ्यामङ्गुष्ठो मिश्रितो यदि ॥१४२॥
शोषी प्रसारितौ यत्र स सिंहास्यकरो भवेत् ।

यदि मध्यमा और अनामिका दोनों उँगलियों के अग्रभाग को अँगूठे के अग्रभाग से मिला दिया जाय और शेष दोनों उँगलियों (तर्जनी तथा कनिष्ठिका) को भी धीरे तान कर फैला दिया जाय, तो उस मुद्रा को सिंहमुख हस्त कहा जाता है।

विनियोग

होमे शशे गजे दभंचलने पद्मदामनि ॥१४३॥

सिंहानने वंद्यपाके शोधने संप्रयुज्यते ।

हथन बायें, घागर, हाथी, लहराने कुशदल, कमल की माला, सिंहमुग, बैल द्वारा तैयार किया गया पाग और उमने शोधन आदि का भाव व्यक्त करने के लिए सिंहमुख हस्त का उपयोग किया जाता है।

बांगुल हस्त

पद्मकोशोऽनामिका चेन्नम्रा काङ्गुलहस्तकः ॥१४४॥

यदि पद्मकोश हस्त में अनामिका उँगली को मोड़ कर मुखा दिया जाय, तो उसे बांगुल हस्त कहा जाता है।

उपयोग

लकुक्षस्य फले बालकिङ्किण्यां घण्टिकार्थके ।

चकोरे क्रमुके बालकुचे कङ्गारके तथा ॥१४५॥

चातके नालिकेरे च काङ्गुलो युज्यते यरः ।

लकुप (बटहर) पत्र, बच्चों की शिरिषिया (पुंघरू), घटिया, चकोर, गुमारी के वृक्ष, बाग़ा के रान, बंरा कमल (बङ्गार), घानव और नारियल आदि के भाव व्यक्त करने के लिए बांगुल हस्त का उपयोग किया जाता है।

अलपच हस्त

कनिष्ठाद्या यक्रिताश्च विरलाश्चातपचकः ॥१४६॥

यदि कनिष्ठा आदि पाँच उँगलियाँ की शिरिषा देड़ी कर दिया जाय और वे परस्पर आगत रहें, तो उन मुद्रा को अलपच हस्त कहा जाता है।

विनियोग

विषःचारजे कपित्वादिफले धावतंके कुचे ।

विरहे मुकुरे पूर्णचन्द्रे सोन्दर्यभायने ॥१४७॥

धम्मिल्ले चन्द्रशालायां ग्रामे चोद्धृतकोपयोः ।

तटाके शबटे चत्रयाके षलवत्तारये ॥१४८॥

इन्द्रायने मोऽन्यपचश्च कीर्तितो भरतागमे ।

विकसित कमल, कैंबा आदि फल, भ्रमराकार या चक्राकार वस्तु स्तन, विरह दर्पण, पूर्णचन्द्र, सौन्दर्य, कुसुमाक्षित वेषिन्ध, चाँदनी या छत के ऊपर वा कमरा, गाय, जैचार्ट, शोच, सरोवर, गाड़ी, जड़बाग, बल-बल ध्वनि और कीर्ति आदि भावों को प्रदर्शित करने के लिए अलपञ्च हस्त का उपयोग किया जाता है।

चतुर हस्त

तर्जण्याद्यास्तत्र शिल्प्याः कनिष्ठा प्रसूता यदि ॥१४९॥

अङ्गुष्ठोऽनामिकामूले तिर्यक् चेच्चतुरः करः।

यदि तर्जनी, मध्यमा तथा अनामिका आदि तीनों उँगलियाँ कनिष्ठा की ओर टेढ़ी होकर झुकी और कनिष्ठा से मिली हों, कनिष्ठा सीधे फैली हुई हो और अँगुठा टेढ़ा होकर अनामिका के मूल भाग को स्पर्श करता हो, तो उस मुद्रा को चतुर हस्त कहा जाता है।

विनियोग

कस्तूर्या किञ्चिदर्थे च स्वर्णं तान्ने च लोहके ॥१५०॥

आर्द्रं खेदे रसास्वादे लोचने वर्णभेदे।

प्रमाणे सरसे मन्दगमने शकलीकृते ॥१५१॥

आनने घृततैलादौ युज्यते चतुरः करः।

कस्तूरी, अल्पार्थ, स्वर्ण, ताम्र, लोहा, गीलापन, दुःख, रसास्वादन (कलामिदधि), नेत्र, वर्णभेद, प्रमाण, माधुर्य, मन्दगति, शृङ्खल-शृङ्खल करना, मुख, घृत और तेल आदि के भावों को व्यक्त करने के लिए चतुर हस्त का उपयोग किया जाता है।

भ्रमर हस्त

मध्यमाङ्गुष्ठसंयोगे तर्जनी वक्रिताकृतिः ॥१५२॥

शेषाः प्रसारिताश्चासौ भ्रमराभिधहस्तकः।

यदि मध्यमा और अंगुष्ठ परस्पर मिले हुए हों तथा तर्जनी वक्राकार रूप में मुड़कर अंगुष्ठ के मूल भाग को स्पर्श करती हो और शेष दोनों उँगलियाँ (अनामिका तथा कनिष्ठा) सीधे फैली हों तो उस हस्तमुद्रा को भ्रमर हस्त कहा जाता है।

विनियोग

भ्रमरे च शुक्रे पक्षे सारसे कोकिलादिषु ॥१५३॥

भ्रमराख्यश्च हस्तोऽयं कीर्तितो भरतागमे।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

भ्रमर, शुव (तोता), पखना (पक्ष), सारस, कोयल और इसी प्रकार के अन्य पक्षियों के भाव अभिव्यक्ति करने के लिए भ्रमर हस्त का उपयोग किया जाता है।

हंसास्य हस्त

मध्यमाद्यास्त्रयोऽङ्गुल्यः प्रसृता विरला यदि ॥१५४॥

तर्जन्यङ्गुष्ठसंश्लेषात् करो हंसास्यको भवेत् ।

यदि अंगुष्ठ और तर्जनी, दोनों परस्पर मिले हों और मध्यमा आदि तीनों उँगलियाँ अलग-अलग हथेली की ओर झुपट्ट मुड़ी होकर फैली हों, तो उस मुद्रा को हंसास्य हस्त कहा जाता है।

विनियोग

माङ्गल्ये सूत्रबन्धे च उपदेशविनिश्चये ॥१५५॥

रोमाञ्चे मौक्तिकादौ च दीपवर्तिप्रसारणे ।

निकषे मल्लिकादौ च चित्रे तल्लेखने तथा ॥१५६॥

दंशे च जलबन्धे च हंसास्यो युज्यते करः ।

मांगलिक कार्य, मंगलसूत्र या डोरी बांधने, उपदेश, विवाद-निश्चय, रोमांच, मोती की माला आदि, दीपन की धती आगे बढ़ाने, बसोटी, चमेली, चित्र, चित्ररचना, दशन और जलबध (घोंघ) आदि के भाव प्रदर्शन करने के लिए हंसास्य हस्त का उपयोग किया जाता है।

हंसपक्ष हस्त

सर्पशीर्षकरे सम्यक् कनिष्ठा प्रसृता यदि ॥१५७॥

हंसपक्षः करः सोऽयं तस्मिरूपणमुच्यते ।

यदि गर्पशीर्ष हस्त में कनिष्ठा उँगली को फैला दिया जाय, तो उसे हंसपक्ष हस्त कहा जाता है।

विनियोग

षट्संख्यायां सेतुबन्धे नखरेखाङ्गुणे तथा ॥१५८॥

पिधाने हंसपक्षोऽयं कथितो भरतागमे ।

भरत नाट्यशास्त्र के निर्देशानुसार छ की संख्या, सेतुबन्ध (पुल बनाने), नागूना द्वारा रेगा गाँवने और ढरने या आच्छादन करने के आगम में हंसपक्ष हस्त का उपयोग किया जाता है।

सन्दश हस्त

पुनः पुनः पद्मकोशः संश्लिष्टो विरलो यदि ॥१५९॥

सन्दशाभिधहस्तोऽयं कीर्तितो नृत्यकोविदः ।

यदि पद्मकोश मुद्रा में उँगलियाँ बार-बार सटाई तथा हटाई जाय, तो नृत्यकोविदों के अनुसार उसे सन्दश हस्त (सडासी) कहा जाता है।

विनियोग

उदरे वलिदाने च व्रणे कीटे महाभये ॥१६०॥

अर्चने पञ्चसंख्यायां सन्दशाख्यो नियुज्यते ।

उदर, वलिदान (देवी-देवताओं को उपहार अर्पित करने), घाव, कीट, महाभय पूजा और पाँच की संख्या व्यक्त करने के लिए सन्दश हस्त का उपयोग किया जाता है।

मुकुल हस्त

अङ्गुलीपञ्चकं चैव मेलयित्वा प्रदर्शने ॥१६१॥

मुकुलाभिधहस्तोऽयं कीर्त्यते भरतागमे ।

यदि (पद्मकोश हस्त में) पाँचों उँगलियाँ एक साथ मिला कर प्रदर्शित की जाय, तो भरत नाट्यशास्त्र के निर्देशानुसार उसे मुकुल हस्त कहा जाता है।

विनियोग

कुमुदे भोजने पञ्चबाणे मुद्रादिधारणे ॥१६२॥

नाभौ च कदलीपुष्पे युज्यते मुकुलः करः ।

कुई, भोजन, कामदेव, मुद्राधारण, नाभि और कदली पुष्प (गोके) का भाव व्यक्त करने के लिए मुकुल हस्त का उपयोग किया जाता है।

ताम्रचूड हस्त

मुकुले ताम्रचूडः स्यात्तर्जनी वक्रिता यदि ॥१६३॥

यदि मुकुल हस्त में तर्जनी को मोड़ दिया जाय (किन्तु वह हथेली को स्पर्श न करती हो), तो उसे ताम्रचूड हस्त कहा जाता है।

विनियोग

कुक्कुटादौ वक्के काके उष्ट्रे वत्से च लेखने ।

युज्यते ताम्रचूडास्यः करो भरतवेदिभिः ॥१६४॥

मुर्गा, बगुला, बौआ, उँट, बछड़ा और लेखनी का भाव व्यक्त करने के लिए ताम्रचूड़ हस्त का उपयोग किया जाता है।

त्रिशूल हस्त

निकुञ्चनयुताङ्गुष्ठकनिष्ठस्तु त्रिशूलकः ।

यदि कनिष्ठा और अँगूठे को झुका कर मिला दिया जाय (और शेष तीनों उँगलियाँ बिलग होकर सीधी फैली रहें), तो उस मुद्रा को त्रिशूल हस्त कहा जाता है।

विनियोग

विल्वपत्रे त्रित्वयुक्ते त्रिशूलकर ईरितः ॥१६५॥

तीन पत्तों वाले वेलपत्र का भाव प्रकट करने के लिए त्रिशूल हस्त का उपयोग किया जाता है।

व्याघ्र हस्त

कनिष्ठाङ्गुष्ठनमने मृगशीर्षकरे तथा ।

व्याघ्रहस्तः स विज्ञेयो भरतागमकोविदैः ॥१६६॥

भरत नाट्यशास्त्र के विशेषज्ञ आचार्यों का कहना है कि यदि मृगशीर्ष हस्त में कनिष्ठा और अँगूठे को (शेष तीनों मुड़ी हुई उँगलियों की अपेक्षा अधिक) झुका दिया जाय, तो उसे व्याघ्र हस्त कहा जाता है।

विनियोग

व्याघ्रे भेके मर्कटे च शुकती संयुज्यते करः ।

व्याघ्र, भेड़क, बन्दर और शुकती (शुक्ति) का निर्देश करने के लिए व्याघ्र हस्त का उपयोग किया जाता है।

अर्धसूची हस्त

कपित्थे तर्जनी ऊर्ध्वसारणे त्वर्धसूचिकः ॥१६७॥

यदि कपित्थ हस्त में तर्जनी की ऊपर की ओर मीथे फेंग दिया जाय, तो उसे अर्धसूची हस्त कहा जाता है।

विनियोग

अङ्गुरे पक्षिशावादौ बृहत्कीटे नियुज्यते ।

बीज के अङ्गुर, चिट्टियों के बच्चों (चूजों) और बड़े-बड़े कीटे-मकोहों को ध्यान करने के लिए अर्धमूची हस्त का उपयोग किया जाता है।

कटक हस्त

सन्दंशोऽप्यूर्ध्वभागे तु मध्यमानामिकान्वया ॥१६८॥

... ... कटको हस्त उच्यते ।

यदि सन्दंश हस्त में मध्यमा और अनामिका को अग्रभाग में अँगूठे के साथ मिला दिया जाय, तो उसे कटक हस्त कहा जाता है। (इस मुद्रा में मध्यमा और अनामिका दोनों मुड़ी तथा ईपत्तु मुक्ताव के साथ खड़ी होती है और तर्जनी, कनिष्ठा दोनों मुड़ी होकर अँगूठे के अग्रभाग में जुड़ी हुई होती हैं)।

विनियोग

एतस्य विनियोगस्तु दर्शने ॥१६९॥

आह्वानभावचलने ।

देखने, बुलाने और चलने आदि क्रियाओं के लिए कटक हस्त का उपयोग किया जाता है।

पल्ली हस्त

मयूरे तर्जनीपृष्ठो मध्यमेन युतो यदि ॥१७०॥

पल्लिहस्तः स विज्ञेयः

यदि मयूर हस्त में मध्यमा को तर्जनी के पीछे मोड़ कर अग्रभाग से जोड़ दिया जाय, तो उसे पल्ली हस्त कहा जाता है।

विनियोग

पल्लघर्थे विनियुज्यते ।

गाँव, बस्ती, कुटी, झोपडी आदि का भाव प्रदर्शन करने के लिए पल्ली हस्त का उपयोग किया जाता है।

अभिनयवशादेयां संयुतत्वं प्रकीर्तितम् ॥१७१॥ ,

मार्गप्रदर्शनं तेषां क्रमाल्लक्ष्यानुसारतः ।

अभिनय की उक्त असंयुत हस्त मुद्राओं को आवश्यकतानुसार आगे क्रमशः संयुत हस्त मुद्राओं के रूप में वर्णन किया जा रहा है और साथ ही उनके लक्षण विनियोगों का निरूपण किया जा रहा है।

संयुत हस्ताभिनय और उनका विनियोग

संयुत हस्त के भेद

अञ्जलिश्च कपोतश्च कर्कटः स्वस्तिकस्तथा ॥१७२॥

डोलाहस्तः पुष्पपुट उत्सङ्गः शिवलिङ्गकः ।

कटकावर्धनश्चैव कर्तरीस्वस्तिकस्तथा ॥१७३॥

शकटं शङ्खचक्रे च सम्पुटः पाशकीलकौ ।

मत्स्यः कूर्मो बराहश्च गरुडो नागबन्धकः ॥१७४॥

खट्वा भेरुण्ड इत्येते संख्याता संयुताः कराः ।

त्रयोविंशतिरित्युक्ताः पूर्वगैर्भरतादिभिः ॥१७५॥

आचार्य भरत और नाट्यशास्त्र के अन्य पूर्वोक्तियों के मतानुसार आचार्य नन्दिनेश्वर ने संयुत हस्त मुद्राओं के तेईस भेदों का उल्लेख इस प्रकार किया है १. अञ्जलि, २ कपोत, ३. कर्कट, ४ स्वस्तिक, ५. डोला, ६. पुष्पपुट, ७. उत्सङ्ग, ८. शिवलिङ्ग, ९. कटकावर्धन, १० कर्तरी स्वस्तिक, ११ शकट, १२ शङ्ख, १३ चक्र, १४. सम्पुट, १५ पाश, १६ कीलक, १७ मत्स्य, १८. कूर्म, १९ बराह, २० गरुड, २१ नागबन्ध, २२. खट्वा और २३ भेरुण्ड ।

अञ्जलि हस्त

पताकातलयोर्योगादञ्जलिः कर ईरितः ।

पताक हस्त मुद्रा बना कर दोनों हथेलियों को यदि परस्पर जोड़ दिया जाय, तो उसे अञ्जलि हस्त कहा जाता है ।

विनियोग

देवतागुरुविप्राणां नमस्कारेण्वनुक्रमात् ॥१७६॥

कार्यः शिरोमुखोरस्यो विनियोगेऽञ्जलिर्वर्धः ।

देवता, गुरु और ब्राह्मण को नमस्कार करते समय अञ्जलि हस्त का उपयोग किया जाता है । नाट्य-शास्त्रियों का निर्देश है कि देवता को नमस्कार करते समय अञ्जलि को मिर पर, गुरु को नमस्कार करते समय अञ्जलि को मुख पर और ब्राह्मण का नमस्कार करते समय अञ्जलि को हृदय पर अवस्थित करना चाहिए ।

कपोत हस्त

कपोतोऽसौ करो यत्र श्लिष्टाऽऽमूलाग्रपाद्वकः ॥१७७॥

यही अजलि हस्त उस अवस्था में कपोत हस्त कहा जाता है, यदि दो पताक हस्त की बेगल मूल (कलाई) और अग्रभाग (उँगलियों के छोर) से समुक्त कर दिया जाय और हथेली के बीच वा हिस्ता मोतला रहे।

विनियोग

प्रणामे गुरुसम्भाषे विनयाङ्गीकृतेष्वप्यम्।

प्रणाम करने, गुरु से बातचीत करते समय और सविनय स्वीकृति के लिए कपोत हस्त का उपयोग किया जाता है।

कंकट हस्त

अन्योऽन्यस्थान्तरे यत्राङ्गुल्यो निःसृत्य हस्तयोः ॥१७८॥

अन्तर्बहिर्वा वर्तन्ते कंकटः सोऽभिधीयते।

जिस समुक्त हस्त में उँगलियाँ परस्पर गुँथी होकर या तो अन्दर हथेली की ओर अवस्थित हों या बाहर पीछे की ओर निकली हों—उसे कंकट हस्त कहा जाता है।

विनियोग

समूहागमने तुन्ददर्शने शङ्खपूरणे ॥१७९॥

अङ्गानां मोदने शास्त्रोन्नमने च नियुज्यते।

समूह के आगमन, पैदल प्रदर्शन, शस्त्र बजाने, अगलौडने और शाखा झुकाने के आशय में कंकट हस्त का उपयोग किया जाता है।

स्वस्तिक हस्त

पताकयोः सन्नियुक्तः करयोर्मणिबन्धयोः ॥१८०॥

संयोगेन स्वस्तिकाख्यो

जब पताक हस्त की मूढ़ा में दोनों हाथों की कलाई बांध कर उत्तान करके रखा जाय, तो उसे स्वस्तिक हस्त कहा जाता है।

विनियोग

मकरे विनियुज्यते ।

मकर (ग्राह) के स्वरूप को प्रदर्शित करने के लिए स्वस्तिक हस्त का उपयोग किया जाता है।

डोला हस्त

पताक ऊरुदेशस्थे डोलाहस्तोऽयमिष्यते ॥१८१॥

यदि दोनों पताक हस्त को घुटनों (उर) पर अवस्थित किया जाय, तो उसे डोला हस्त कहा जाता है।

विनियोग

नाट्यारम्भे प्रयोक्तव्य इति नाट्यविदो विदुः ।

नाट्यशास्त्र के आचार्यों का विधान है कि डोला हस्त का उपयोग अभिनय के प्रारम्भ में किया जाता है।

पुष्पपुट हस्त

संश्लिष्टकरयोः सर्पशीर्षः पुष्पपुटः करः ॥१८२॥

यदि सर्पशीर्ष हस्त मुद्रा में दोनों हाथों को (जँगलियाँ आकृति बनकर) मिला लिया जाय, तो उसे पुष्पपुट हस्त कहा जाता है।

विनियोग

नीराजनाविधौ वारिफलादिग्रहणेऽपि च ।

सन्ध्यायामर्घ्यदाने च मन्त्रपुण्ये च युज्यते ॥१८३॥

आरती उतारने, पानी तथा फल आदि ग्रहण करने, संध्या करने, अर्घ्यदान करने और मन्त्र पाठ करने के लिए पुष्पपुट हस्त का उपयोग किया जाता है।

जलमा हस्त

आन्योन्यबाहुदेशस्थौ मृगशीर्षकरी यदि ।

उत्सङ्गहस्तः स ज्ञेयो भरतागमवेदिभिः ॥१८४॥

यदि मृगशीर्ष हस्त मुद्रा में दोनों हाथों को एक-दूसरे की बाहुओं के ऊपर रख दिया जाय तो उसे उत्सङ्ग हस्त कहा जाता है।

विनियोग

आलिङ्गने च लज्जायामङ्गदादिप्रदर्शने ।

वालानां शिक्षणे चायमुत्सङ्गो युज्यते करः ॥१८५॥

आलिङ्गन करने, लज्जानुभव करने, मुञ्जवन्ध (वेयूर) आदि के प्रदर्शन करने और बालकों को सीप (उपदेश) देने के अर्थ में उत्सङ्ग हस्त का उपयोग किया जाता है।

शिर्षालिङ्ग हस्त

वामेऽर्धचन्द्रो विन्यस्तः शिखरः शिबलिङ्गकः ।

यदि बायें हाथ की अर्धचन्द्र हस्त मुद्रा में दाहिने हाथ की निम्ना हस्त मुद्रा को टिका दिया जाय, तो उस समुत्त हस्त को शिर्षालिङ्ग हस्त कहा जाता है।

विनियोग

विनियोगस्तु तस्यैव शिबलिङ्गस्य दर्शने ॥१८६॥

शिर्षालिङ्ग के स्वरूप को प्रदर्शित करने के उद्देश्य से शिर्षालिङ्ग हस्त का उपयोग किया जाता है।

कटकावर्धन हस्त

कटकामुखयोः पाण्योः स्वस्तिको मणिवन्धयोः ।

कटकावर्धनाख्यः स्यादिति नाट्यविदो विदुः ॥१८७॥

नाट्यशास्त्रियों का अभिमत है कि यदि कटकामुख हस्त मुद्रा में दोनों हाथों की बलाइयों को स्वस्तिक हस्त मुद्रा में प्रदर्शित किया जाय, तो उसे कटकावर्धन हस्त कहा जाता है।

विनियोग

पट्टाभिषेके पूजायां विवाहादिषु युज्यते ।

राज्याभिषेक, पूजा-अर्चना और विवाहादि कार्यों में कटकावर्धन हस्त का उपयोग किया जाता है।

कर्तरीस्वस्तिक हस्त

कर्तरी स्वस्तिकाकारा कर्तरीस्वस्तिको भवेत् ॥१८८॥

यदि दो कर्तरी हस्तों के संयोग से एक स्वस्तिक हस्त बनाया जाय, तो उसे कर्तरीस्वस्तिक हस्त कहा जाता है।

विनियोग

शाखासु चाद्रिशिखरे वृक्षेषु च नियुज्यते।

वृक्ष शाखाया, पवन शिखरा और वृक्षों का भाव व्यक्त करने के लिए कर्तरीस्वस्तिक हस्त का उपयोग किया जाता है।

शकट हस्त

भ्रमरे मध्यमाङ्गुष्ठप्रसाराच्छकटो भवेत् ॥१८९॥

यदि भ्रमर हस्त में मध्यमा और अंगुष्ठ को फैला कर दोनों हाथों को अँगूठों से संयुक्त कर दिया जाय, तो उसे शकट हस्त कहा जाता है।

विनियोग

राक्षसाभिनये प्रायः शकटो विनियुज्यते।

राक्षसा का अभिनय करने में प्रायः शकट हस्त का उपयोग किया जाता है।

शाल हस्त

शिखरान्तर्गताङ्गुष्ठ इतराङ्गुष्ठसङ्गतः ॥१९०॥

तर्जनी युत आश्लिष्टः शङ्खहस्तः प्रकीर्तितः।

यदि शिखर हस्त मुद्रा के अँगूठे को दूसरे हाथ के अँगूठे से मिला दिया जाय और तर्जनी आदि चारों उँगलियों की मूठ से उनको (अँगूठे को) बाँध या लपेट लिया जाय, तो उस संयुक्त हस्त मुद्रा को शाल हस्त कहा जाता है।

विनियोग

शङ्खाविषु प्रयोज्योऽयमित्याहुर्भरतादयः ॥१९१॥

भरत आदि पूर्ववर्ती आचार्यों का कहना है कि शाल या शङ्खाकार वस्तुओं के प्रदर्शन के लिए शाल हस्त का उपयोग किया जाता है।

चक्र हस्त

अनर्धचन्द्रो तिर्यञ्चावन्योन्यतलसंस्पर्शौ।

चक्रहस्तः स विज्ञेयः

यदि एक अर्धचन्द्र हस्त की हथेली पर दूसरे अर्धचन्द्र हस्त की हथेली को ऊपर से इस प्रकार निरछा या आर-मार करके रखा जाय कि जिसमें दाहिने हाथ का अँगूठा बाँये हाथ की भुजा की ओर हो, तो उस चक्र हस्त कहा जाता है।

विनियोग

चक्रार्थे विनियुज्यते ॥१९२॥

चक्र या चक्राकार वस्तुओं के प्रदर्शन के लिए चक्र हस्त का उपयोग किया जाता है।

सम्पुट हस्त

कुञ्चिताङ्गुल्यश्चक्रे प्रोक्तः सम्पुटहस्तकः ।

यदि चक्र हस्त की फाँली हुई उँगलियाँ को (परस्पर हथेली में गुँथ देने के उद्देश्य से) मोड़ लिया जाय, तो उसे सम्पुट हस्त कहा जाता है।

विनियोग

वस्त्वाच्छादे सम्पुटे च सम्पुटः कर ईरितः ॥१९३॥

किसी वस्तु को ढकने और पेटिका का निर्देश करने के लिए सम्पुट हस्त का उपयोग किया जाता है।

पाश हस्त

सूच्यां निकुञ्चिते श्लिष्टे तर्जन्यौ पाश ईरितः ।

यदि मूची हस्त मुद्रा में दोनों हाथों की तर्जनी उँगलियों को अग्रभाग से मोड़ कर या झुका कर परस्पर मिला दिया जाय, तो उसे पाश हस्त कहा जाता है।

विनियोग

अन्योन्यकलहे पाशे शृङ्खलाया नियुज्यते ॥१९४॥

पारस्परिक बल्लह जाल, साँकल या जजीर का निर्देश करने के लिए पाश हस्त का उपयोग किया जाता है।

कीलक हस्त

कनिष्ठे कुञ्चिते श्लिष्टे मृगशीर्षस्तु कीलकः ।

यदि मृगशीर्ष हस्त मुद्रा में दोनों हाथों की कनिष्ठा उँगलियों को भीतर की ओर मोड़ कर गुँथ दिया जाय, तो उस सम्पुट हस्त मुद्रा को कीलक हस्त कहा जाता है।

विनियोग

स्नेहे नर्मानुलापे च कीलको विनियुज्यते ॥१९५॥

स्नेह और हास परिहास के लिए कीलक हस्त का उपयोग किया जाता है।

मत्स्य हस्त

करपृष्ठोपरि न्यस्तो यत्र हस्तस्त्वधोमुखः ।

किञ्चित्प्रसारिताङ्गुष्ठकनिष्ठौ मत्स्यनामकः ॥१९६॥

अधोमुख की स्थिति में जब एक हाथ की पीठ पर दूसरे हाथ को रख दिया जाय और दोनों कनिष्ठिकाएँ तथा अँगूठे बाहर की ओर फैला दिये जाय, तो उसे मत्स्य हस्त कहा जाता है।

विनियोग

एतस्य विनियोगस्तु सम्मतो मत्स्यदर्शने ।

अभिनय में मत्स्य की मुद्रा प्रदर्शित करने के लिए मत्स्य हस्त का उपयोग किया जाता है।

कूर्म हस्त

कुञ्चिताग्राङ्गुलिचक्रे त्ववताङ्गुष्ठकनिष्ठकः ॥१९७॥

कूर्महस्तः स विज्ञेयः

यदि चक्र हस्त मुद्रा में अँगूठा और कनिष्ठा को छोड़ कर शेष सभी उँगलियों को मोड़ कर दोनों हथेलियों को परस्पर गँब लिया जाय, तो उसे कूर्म हस्त कहा जाता है।

विनियोग

कूर्मार्थं विनियुज्यते ।

कछुए का भाव प्रदर्शित करने के लिए कूर्म हस्त का उपयोग किया जाता है।

वराह हस्त

मृगशीर्षे त्वन्यतरे स्वोपर्येकः स्थिते यदि ॥१९८॥

कनिष्ठाङ्गुष्ठयोर्योगाद्वराहकर इरितः ।

यदि एक मृगशीर्ष हस्त से दूसरे मृगशीर्ष हस्त को इस प्रकार ऊपर में रख दिया जाय कि एक हाथ के अँगूठे से दूसरे हाथ की कनिष्ठिका मिली हो, तो उस संयुक्त हस्त मुद्रा को वराह हस्त कहा जाता है।

विनियोग

एतस्य विनियोगः स्याद्वराहार्यप्रदर्शने ॥१९९॥

वराह (गुश्तर) का प्रदर्शन करने के लिए वराह हस्त का उपयोग किया जाता है।

गरुड हस्त

तिर्यक्तलस्यितावर्धचन्द्रावङ्गुष्ठयोगतः ।

गरुडहस्त इत्याहुः

यदि दो अर्धचन्द्र हस्त को उत्तान दशा में इस प्रकार भुजबन्ध में टिका कर परस्पर तिरछा पंखा दिया जाय कि जिससे दागो अँगूठे आपस में गुँथ हों, तो उसे गरुड हस्त कहा जाता है।

विनियोग

गरुडाथं नियुज्यते ॥२००॥

गरुड का निर्देश करने के लिए गरुड हस्त का उपयोग किया जाता है।

नागबन्ध हस्त

सर्पशीर्षस्वस्तिकञ्च नागबन्ध इतीरितः ।

यदि सर्प शीर्ष हस्त और स्वस्तिक हस्त को मिला दिया जाय अर्थात् (भुजबन्ध में) एक-दूसरे पर रख दिया जाय, तो उसे नागबन्ध हस्त कहते हैं।

विनियोग

एतस्य विनियोगस्तु नागबन्धे हि सम्मतः ॥२०१॥

नागबन्ध या नागपाँस के प्रदर्शन के लिए नागबन्ध हस्त का उपयोग किया जाता है।

खट्वा हस्त

चतुरे चतुरं न्यस्य तर्जन्यङ्गुष्ठमोक्षतः ।

खट्वाहस्तो भवेदेवः

यदि एक चतुर हस्त को दूसरे चतुर हस्त पर (आमने-सामने) रख दिया जाय और दोनों की तर्जनी तथा अँगूठा खोल दिये जाय (और दोनों हाथों की मध्यमा तथा अनामिका उँगलियाँ मुड़ी होकर एक-दूसरी के सामने अवस्थित हों), तो उसे खट्वा हस्त कहा जाता है।

विनियोग

खट्वाशिविक्रयोः स्मृतः ॥२०२॥

धारपाई तथा पालकी को प्रदर्शित करने के लिए खट्वा हस्त का उपयोग किया जाता है।

भेरुण्ड हस्त

मणिवन्धे कपित्थाभ्यां भेरुण्डकर इष्यते ।

यदि दो कपित्थ हस्त मुद्राओं की कलाइयों को आपस में मिला दिया जाय, तो उसे भेरुण्ड हस्त कहा जाता है।

बिनिपोग

भेरुण्डे पक्षिदम्पत्योर्भेरुण्डो युज्यते करः ॥२०३॥

भेरुण्ड (भट्ठी) पक्षी और पक्षि-युगल का प्रदर्शन करने के लिए भेरुण्ड हस्त का उपयोग किया जाता है।

देवताओं के लिए हस्त मुद्राएँ

अथात्र ब्रह्मरुद्रादिदेवताभिनयक्रमात् ।

मूर्तिभेदेन ये हस्तास्तेषां लक्षणमुच्यते ॥२०४॥

अभिनय की पूर्वोक्त हस्तमुद्राओं का निरूपण करने के उपरान्त अब ब्रह्मा, शंकर आदि (अर्थात् विष्णु, सरस्वती, पार्वती, लक्ष्मी, गणेश, कार्तिकेय, मम्मथ, इन्द्र, अग्नि, यम, निरृति, वरुण, वायु और कुबेर) देवी-देवताओं की विभिन्न मूर्तियों के लिए जिन हस्तमुद्राओं का उपयोग एवं प्रदर्शन किया जाता है, उनका क्रमशः वर्णन किया जाता है।

ब्रह्म हस्त

ब्रह्मणश्चतुरो वामे हंतास्यो दक्षिणे करः ।

ब्रह्मा का बायाँ हाथ चतुर हस्त मुद्रा में और दाहिना हाथ हंतास्य हस्त मुद्रा में अवस्थित रहता है। अतः ब्रह्मा की मूर्ति का भाव प्रदर्शन करने के लिए बाँये हाथ से चतुर मुद्रा और दाहिने हाथ से हंतास्य मुद्रा धारण करनी चाहिए।

ईश्वर हस्त (शंकर हस्त)

शम्भोर्वामे मृगशीर्षस्त्रिपताकस्तु दक्षिणे ॥२०५॥

भगवान् शंकर का बायाँ हाथ मृगशीर्ष हस्त मुद्रा में और दाहिना हाथ त्रिपताक हस्त मुद्रा में वर्तमान रहता है। अतः उनकी प्रतिमा का भाव प्रदर्शन करने के लिए बाँये हाथ में मृगशीर्ष और दाहिने हाथ में त्रिपताक मुद्रा धारण करनी चाहिए।

विष्णु हस्त

हस्ताभ्यां त्रिपताकस्तु विष्णुहस्तः स कीर्तितः ।

भगवान् विष्णु के दोनों हाथ त्रिपताक मुद्रा में अवस्थित रहते हैं। अतः उनकी मूर्ति का भाव प्रकट करने के लिए दोनों हाथों से त्रिपताक मुद्रा बनानी चाहिए।

सरस्वती हस्त

सूचीकृते दक्षिणे च वामे चांससमकृतौ ॥२०६॥

कपित्थकेऽपि भारत्याः कर स्यादिति सम्मतः ।

भगवती सरस्वती का दाहिना हाथ सूची हस्त मुद्रा में और बायाँ हाथ कपित्थ मुद्रा में कन्धों की बराबरी में अवस्थित रहता है। अतः उनकी मूर्ति का भाव प्रदर्शित करने के लिए दाहिना हाथ सूची मुद्रा में और बायाँ हाथ कथभाग के समानान्तर कपित्थ मुद्रा में होना चाहिए।

पार्वती हस्त

ऊर्ध्वाधः प्रसूतावर्धचन्द्राख्यौ वामदक्षिणौ ॥२०७॥

अभयो वरदश्चैव पार्वत्या कर ईरितः ।

भगवती पार्वती के दाहिने और बाँये, दोनों हाथ अर्धचन्द्र मुद्रा धारण किये रहते हैं, किन्तु बायाँ हाथ ऊपर और दाहिना हाथ नीचे की ओर रहता है और उन दोनों में अभयदान तथा वरदान देने का भाव वर्तमान होता है। अतः पार्वती हस्त के लिए दोनों हाथों को इसी स्थिति में रखना चाहिए।

लक्ष्मी हस्त

अंसोपकण्ठे हस्ताभ्यां कपित्थस्तु श्रियः करः ॥२०८॥

भगवती महालक्ष्मी दोनों हाथों को कपित्थ हस्त मुद्रा में कन्धों के समीप अवस्थित रखती हैं। अतः लक्ष्मी हस्त के लिए दोनों हाथों को दोनों स्वल्प प्रदेशों में कपित्थ मुद्रा में अवस्थित रखना चाहिए।

विनायक हस्त (गणेश हस्त)

उरोगताभ्यां हस्ताभ्यां कपित्थो विघ्नराट् करः ।

विनायक (गणेश) दोनों हाथ कपित्थ हस्त मुद्रा में वक्षस्थल पर धारण करते हैं। अतः विनायक की मूर्ति का भाव दर्शित करने के लिए दोनों हाथों को कपित्थ मुद्रा में हृदय पर धारण करना चाहिए।

पद्ममुख हस्त (कार्तिकेय हस्त)

वामे करे त्रिशूलञ्च शिखरो दक्षिणे करे ॥२०९॥

ऊर्ध्वं गते पद्ममुखस्य हस्तः स्यादिति कीर्तितः ।

पद्ममुख (कार्तिकेय) का बाया हाथ त्रिशूल मुद्रा में और दाहिना हाथ शिखर मुद्रा में ऊपर की ओर अवस्थित होता है। अतः उनकी मूर्ति का भाव प्रदर्शित करने के लिए बाया हाथ को त्रिशूल मुद्रा में और दाहिने हाथ को शिखर मुद्रा में कुछ ऊपर उठाये रखना चाहिए।

मन्मथ हस्त

वामे करे तु शिखरो दक्षिणे कटकामुखः ॥२१०॥

मन्मथस्य करः प्रोषतो नाट्यशास्त्रार्थकोविदैः ।

नाट्यशास्त्र के आचार्यों के कथनानुसार मन्मथ (कामदेव) का बाया हाथ शिखर मुद्रा में और दाहिना हाथ कटकामुख मुद्रा में अवस्थित रहता है। अतः उनकी मूर्ति का भाव व्यक्त करने के लिए बाया हाथ शिखर मुद्रा में और दाहिना हाथ कटकामुख मुद्रा में अवस्थित होना चाहिए।

इन्द्र हस्त

त्रिपताकः स्वस्तिकश्च शशहस्तः प्रकीर्तितः ॥२११॥

देवादिदेव इन्द्र का एक हाथ त्रिपताक मुद्रा में और दूसरा हाथ स्वस्तिक मुद्रा में अवस्थित होता है। अतः उनके भाव को व्यक्त करने के लिए एक हाथ को त्रिपताक मुद्रा में और दूसरे हाथ को स्वस्तिक मुद्रा में वर्तमान रखना चाहिए।

अग्नि हस्त

त्रिपताको दक्षिणे तु वामे काङ्गुलहस्तकः ।

अग्निहस्तः स विज्ञेयो नाट्यशास्त्रविशारदः ॥२१२॥

नाट्यशास्त्र के आचार्यों के निर्देशानुसार अग्निदेव का दाहिना हाथ त्रिपताक और बाया हाथ बाणुल मुद्रा में अवस्थित रहता है। अतः अग्निदेव की प्रतिमा का भाव प्रदर्शित करने के लिए दाहिने हाथ को त्रिपताक और बाया हाथ को बाणुल मुद्रा में रखना चाहिए।

यम हस्त

वामे पाशं दक्षिणे तु सूची यमकरः स्मृतः।

यमदेव का बाया हाथ पाश मुद्रा में और दाहिना हाथ सूची मुद्रा में अवस्थित रहता है। अतः उनकी प्रतिमा का भाव प्रदर्शित करने के लिए बायाँ हाथ को पाश और दाहिने हाथ को सूची अवस्था में रखना चाहिये।

निर्ऋति हस्त

खट्वा च शकटश्चैव कीर्तितो निर्ऋतेः करः॥२१३॥

निर्ऋति (नैऋत कोण की देवी) का एक हाथ खट्वा और दूसरा हाथ शकट मुद्रा में अवस्थित रहता है। अतः उनकी प्रतिमा का भाव प्रदर्शित करने के लिए एक हाथ को खट्वा और दूसरे हाथ को शकट मुद्रा में रखना चाहिये।

वधन हस्त

पताको दक्षिणे वामे शिखरो वारुणः करः।

वधनदेव का दाहिना हाथ पताक मुद्रा और बायाँ हाथ शिखर मुद्रा में अवस्थित रहता है। अतः उनकी प्रतिमा का भाव प्रदर्शित करने के लिए दाहिने हाथ को पताक मुद्रा में और बायाँ हाथ को शिखर मुद्रा में रखना चाहिये।

वामु हस्त

अरालो दक्षिणे हस्ते वामे चार्धपताकिका॥२१४॥

धृता चेद्वामुदेवस्य कर इत्यभिधीयते।

वामुदेव का दाहिना हाथ अराल मुद्रा में और बायाँ हाथ अर्धपताक मुद्रा में अवस्थित रहता है। अतः उनकी प्रतिमा का भाव प्रदर्शित करने के लिए दाहिने हाथ को अराल मुद्रा में और बायाँ हाथ का अर्धपताक मुद्रा में रखना चाहिये।

कुबेर हस्त

वामे पद्मं दक्षिणे तु गदा यक्षपतेः करः॥२१५॥

कुबेरदेव अपने बायाँ हाथ में पद्म (कमल) और दाहिने हाथ में गदा धारण करते हैं। अतः उनकी प्रतिमा का भाव प्रदर्शित करने के लिए बायाँ हाथ को पद्माकार और दाहिने हाथ को गदाकार में रखना चाहिये।

दशावतार हस्त मुद्राएँ

मत्स्यावतार हस्त

मत्स्यहस्तं दर्शयित्वा ततः स्कन्धसमौ करो।

धृतौ मत्स्यावतारस्य हस्त इत्यभिधीयते ॥२१६॥

यदि दोनों हाथों से मत्स्य हस्त मुद्रा बनाकर उन्हें दोनों कंधों की ऊँचाई के समानान्तर में अवस्थित किया जाय, तो उसे मत्स्यावतार हस्त कहा जाता है।

कूर्मावतार हस्त

कूर्महस्तं दर्शयित्वा ततः स्कन्धसमौ करो।

धृतौ कूर्मावतारस्य हस्त इत्यभिधीयते ॥२१७॥

यदि दोनों हाथों से कूर्महस्त मुद्रा बनाकर उन्हें स्कन्ध प्रदेश की ऊँचाई के समानान्तर में अवस्थित किया जाय, तो उसे कूर्मावतार हस्त कहा जाता है।

वराहावतार हस्त

दर्शयित्वा वराहं तु कटिपादसमौ करो।

धृतौ वराहावतारस्य देवस्य कर इध्यते ॥२१८॥

यदि दोनों हाथों से वराह हस्त मुद्रा बना कर उन्हें कटि के दोनों पादों के समानान्तर धारण किया जाय तो उसे वराहावतार हस्त कहा जाता है।

नृसिंहावतार हस्त

वामे सिंहमुखं धृत्वा दक्षिणे त्रिपताकिकाम्।

नरसिंहावतारस्य हस्त इत्युच्यते बुधैः ॥२१९॥

यदि बायें हाथ में सिंहमुख हस्त मुद्रा और दाहिने हाथ में त्रिपताक हस्त मुद्रा धारण की जाय तो नाट्यशास्त्रों के मत में उसको नृसिंहावतार हस्त कहा जाता है।

वामनावतार हस्त

ऊर्ध्वाधो धृतमुष्टिन्यां सव्यान्यान्यां यदि स्थितः।

वामनावतारस्य हस्त इत्यभिधीयते ॥२२०॥

यदि दोनों हाथों में मुष्टि हस्त मुद्रा धारण कर उन्हें एक दूसरे के ऊपर अवस्थित किया जाय, तो उसे वामनावतार हस्त कहा जाता है।

परशुरामावतार हस्त

वामं कटितटे न्यस्य दक्षिणेऽर्धपताकिका ।

धृतौ परशुरामस्य हस्त इत्यभिधीयते ॥२२१॥

यदि बाँये हाथ को कटि भाग पर और दाहिने हाथ को अर्धपताक मुद्रा में अवस्थित किया जाय, तो उसे परशुरामावतार हस्त कहा जाता है।

रामचन्द्रावतार हस्त

कपित्थो दक्षिणे हस्ते वामे तु शिखरः करः ।

ऊर्ध्वं धृतौ रामचन्द्रहस्त इत्युच्यते बुधैः ॥२२२॥

यदि दाहिने हाथ को कपित्थ मुद्रा में और बाँये हाथ को शिखर मुद्रा में ऊपर उठा लिया जाय, तो नाटपाचार्यों के अनुसार उसे रामचन्द्रावतार हस्त कहा जाता है।

बलरामावतार हस्त

पताको दक्षिणे हस्ते मुष्टिर्वामकरे तथा ।

बलरामावतारस्य हस्त इत्युच्यते बुधैः ॥२२३॥

यदि दाहिने हाथ को पताक मुद्रा में और बाँये हाथ को मुष्टिहस्त मुद्रा में अवस्थित किया जाय, तो विद्वानों के अभिमत से उसे बलरामावतार हस्त कहा जाता है।

कृष्णावतार हस्त

मृगशीर्षे तु हस्ताभ्यामन्योन्याभिमुखे कृते ।

आस्थोपकण्ठे कृष्णस्य हस्त इत्युच्यते बुधैः ॥२२४॥

यदि दोनों हाथों से मृगशीर्ष मुद्रा बनाकर उन्हें आगने-आगने करने मुख के समीप अवस्थित किया जाय, तो विद्वानों के मत में उसे कृष्णावतार हस्त कहा जाता है।

कल्कि अवतार हस्त

पताको दक्षिणे वामे त्रिपताकः करो धृतः ।

कल्क्याख्यस्यावतारस्य हस्त इत्यभिधीयते ॥२२५॥

यदि बाँये हाथ को पताक मुद्रा में और दाहिने हाथ को त्रिपताक मुद्रा में अवस्थित किया जाय, तो उसे कल्कि अवतार हस्त कहा जाता है।

विभिन्न जातियों एवं वर्णों की हस्त मुद्राएँ

राक्षस हस्त

मुखे कराभ्यां शकटौ राक्षसानां करः स्मृतः ।

यदि शकट हस्त मुद्रा में दोनों हाथों को मुख के समीप अवस्थित किया जाय, तो उसे राक्षस हस्त कहा जाता है ।

ब्राह्मण हस्त

कराभ्यां शिखरं धृत्वा यज्ञसूत्रस्य सूत्रमे ॥२२६॥

दक्षिणेन कृते तिर्यग् ब्राह्मणानां करः स्मृतः ।

यदि दोनों हाथों में शिखर हस्त मुद्रा बनाकर दाहिने हाथ को कुछ टेढ़ा करके उसके द्वारा यज्ञोपवीत धारण करने का भाव प्रदर्शित किया जाय, तो उसे ब्राह्मण हस्त कहा जाता है ।

क्षत्रिय हस्त

वामेन शिखरं तिर्यग् धृत्वान्येन पताकिका ॥२२७॥

धृत्वा यदि क्षत्रियाणां हस्त इत्यभिधीयते ।

यदि बाँये हाथ को कुछ टेढ़ा करके शिखर हस्त मुद्रा में और दाहिने हाथ को पताक हस्त मुद्रा में अवस्थित किया जाय, तो उसे क्षत्रिय हस्त कहा जाता है ।

वैश्य हस्त

करे वामे तु हंसास्यो दक्षिणे कटकामुखः ॥२२८॥

वैश्यहस्तोऽयमाख्यातो मुनिभिर्भरतादिभिः ।

यदि बाँये हाथ से हंसास्य हस्त और दाहिने हाथ में कटकामुख हस्त मुद्रा बनायी जाय, तो आपार्य भरत की परम्परा के अनुसार उसे वैश्य हस्त कहा जाता है ।

शूद्र हस्त

वामे तु शिखरं धृत्वा दक्षिणे मृगशोर्षकः ॥२२९॥

शूद्रहस्तः स विज्ञेयो मुनिभिर्भरतादिभिः ।

यदि बाँये हाथ को शिखर हस्त मुद्रा में और दाहिने हाथ को मृगशोर्षक हस्त मुद्रा में अवस्थित किया जाय, तो आचार्य भरत की परम्परा के अनुसार उसे शूद्र हस्त कहा जाता है ।

कर्म के अनुसार विभिन्न हस्त मुद्राएँ

यदष्टादशजातीनां कर्म तेन कराः स्मृताः ॥२३०॥

तत्तद्देशजानामपि एवमूह्यं बुधोत्तमः ।

इसी प्रकार अठारह जातियों के व्यवसायो (कर्मों) के अनुसार और भिन्न-भिन्न देशों की परम्पराओं के अनुसार विद्वानों ने विभिन्न हस्तमुद्राओं का वर्णन किया है।

सम्बन्धी जनों के लिए हस्त मुद्राएँ

वम्पति हस्त और उसका विनियोग

वामे तु शिखरं धृत्वा दक्षिणे मृगशीर्षकः ॥२३१॥

धृतः स्त्रीपुंसयोर्हस्तः ख्यातो भरतकोविदः ।

यदि बाँये हाथ को शिखर हस्त मुद्रा में और दाहिने हाथ को मृगशीर्ष हस्त मुद्रा में अवस्थित किया जाय, तो उसे वम्पति हस्त कहा जाता है। पति और पत्नी का भाव द्योतन करने के लिए वम्पति हस्त का उपयोग किया जाता है।

मातृ हस्त

वामे हस्तेऽर्धचन्द्रश्च सन्दंशो दक्षिणे करे ॥२३२॥

आवर्तयित्वा जठरे वामहस्तं ततः परम् ।

स्त्रियाः करो धृतो मातृहस्त इत्युच्यते बुधैः ॥२३३॥

यदि बाँये हाथ को अर्धचन्द्र हस्त मुद्रा में और दाहिने हाथ को सन्दंश हस्त मुद्रा में अवस्थित करके तदनन्तर अर्धचन्द्र बाँये हाथ को उदर पर घुमा दिया जाय, तो विद्वानों के मत से उसे मातृ हस्त कहा जाता है।

विनियोग

जनन्यां च कुमारां च मातृहस्तो नियुज्यते ।

जननी और कुमारी कन्या का भाव प्रदर्शित करने के लिए मातृ हस्त का उपयोग किया जाता है।

पितृ हस्त

एतस्मिन् मातृहस्ते तु शिखरे दक्षिणेन तु ॥२३४॥
धृते सति पितृहस्त इत्याख्यातो मनीषिभिः ।

यदि उक्त मातृ हस्त मुद्रा के दाहिने हाथ को शिखर हस्त मुद्रा में परिवर्तित कर दिया जाय, तो मनीषी लोगो के मत से उसे पितृ हस्त कहा जाता है।

विनियोग

अयं हस्तस्तु जनके जामातरि च युज्यते ॥२३५॥

पिता और जामाता का छोटन करने के लिए पितृ हस्त का उपयोग किया जाता है।

श्वश्रू हस्त

विन्यस्य कण्ठे हंसास्यं सन्दंशं दक्षिणे करे ।
उदरे च परामृश्य वामहस्तं ततः परम् ॥२३६॥

यदि हंसास्य हस्त मुद्रा में दाहिने हाथ को कण्ठ पर और सन्दंश हस्त मुद्रा में बाँये हाथ को उदर पर अवस्थित किया जाय, तो उसको श्वश्रू हस्त (सास हस्त) कहा जाता है।

विनियोग

स्त्रियाः करो धृतः श्वश्रूहस्तस्तस्यां नियुज्यते ।

सास का भाव प्रदर्शित करने के लिए श्वश्रू हस्त का उपयोग किया जाता है।

श्वशुर हस्त

एतस्यान्ते तु हस्तस्य शिखरो दक्षिणे यदि ॥२३७॥
धृतश्च श्वशुरस्यायं हस्त इत्युच्यते बुधैः ।

यदि दाहिने श्वश्रू हस्त को शिखर हस्त बना दिया जाय, तो विद्वानों के मत से उसे श्वशुर हस्त कहा जाता है।

भर्तृभ्रातृ हस्त

वामे तु शिखरं धृत्वा पार्श्वयोः कर्तरीमुखः ॥२३८॥

धृतो दक्षिणहस्तेन भर्तृभ्रातृकरः स्मृतः ।

यदि बाँये हाथ में शिखर हस्त मुद्रा और दाहिने हाथ में कर्तरीमुख हस्त मुद्रा धारण की जाय और दोनों हाथों को दोनों पार्श्वों में अवस्थित किया जाय, तो उसे भर्तृभ्रातृ हस्त (देवर हस्त या जेठ हस्त) कहा जाता है।

ननान्द हस्त

अन्ते त्वेतस्य हस्तस्य स्त्रीहस्तो दक्षिणे करे ॥२३९॥

धृतो ननान्दहस्तः स्यादिति नाट्यविदां मतम् ।

नाट्याचार्यों का अभिमत है कि यदि उक्त देवर हस्त या जेठ हस्त के दाहिने हाथ को अन्त में स्त्री हस्त मुद्रा में परिवर्तित किया जाय, तो उसे ननान्द हस्त (ननव या बुआ हस्त) कहा जाता है।

ज्येष्ठ कनिष्ठ भ्रातृ हस्त

मयूरहस्तः पुरतः पार्श्वभागे च दर्शितः ॥२४०॥

ज्येष्ठभ्रातुः कनिष्ठस्याप्ययं हस्त इति स्मृतः ।

यदि दोनों हाथों में मयूर हस्त मुद्रा धारण की जाय और एक हाथ को आगे तथा दूसरे हाथ को पार्श्व भाग में अवस्थित किया जाय, तो उसे ज्येष्ठ कनिष्ठ भ्रातृ हस्त (बड़े-छोटे भाई का हस्त) कहा जाता है।

पुत्र हस्त

सन्दंशमुदरे न्यस्य भ्रामयित्वा ततः परम् ॥२४१॥

धृतो वामेन शिखरं पुत्रहस्तः प्रकीर्तितः ।

यदि दाहिने हाथ से सन्दंश हस्त मुद्रा बनाकर उसको उदर पर अवस्थित किया जाय और तदनन्तर बाँय हाथ से शिखर हस्त मुद्रा बनाकर उसे उदर पर घुमा कर अवस्थित किया जाय, तो उसे पुत्र हस्त कहा जाता है।

स्नुपा हस्त

एतदन्ते दक्षिणेन स्त्रीहस्तश्च धृतो यदि ॥२४२॥

स्नुपाहस्त इति ख्यातो भरतागमकोविदः ।

भरत नाट्यशास्त्र के ज्ञाता आचार्यों का अभिमत है कि यदि पुत्र हस्त मुद्रा में दाहिने हाथ को स्त्री हस्त (मृगशीर्ष हस्त) में परिवर्तित किया जाय, तो उसे स्नुपा हस्त (पुत्र वधू हस्त) कहा जाता है।

सपत्नी हस्त

दर्शयित्वा पाशहस्तं कराभ्यां स्त्रीकरावुभौ ॥२४३॥

धृतौ सपत्नीहस्तः स्यादिति भावविदो विदुः ।

यदि दोनों हाथों को पाश हस्त में अवस्थित किया जाय और उनमें स्त्री भाव (मृगशीर्ष) को प्रदर्शित किया जाय, तो उसे सपत्नी हस्त (सौन हस्त) कहा जाता है ।

नृत में हाथों की गति (चाल)

हस्त गति के भेद

भवन्ति नृतहस्तानां गतयः पञ्चधा भुवि ॥२४४॥

ऊर्ध्वाधरोत्तरा प्राची दक्षिणा चेति विश्रुता ।

नृत में हाथों की गति पाँच प्रकार की होती है, यथा १ ऊर्ध्व (अपर), २. अधर (नीचे), ३. उत्तर (मामने) ४ प्राची (बायें) और ५ दक्षिण (दाहिने) ।

यथा स्यात् पादविन्यासस्तथैव करयोरपि ॥२४५॥

नृत के समय जैसा पाद विन्यास हो, उसी के अनुसार हस्त-संचालन भी होना चाहिए ।

वामाङ्गभागे वामस्य दक्षिणे दक्षिणस्य च ।

कुर्यात् प्रचलनं ह्येतन्नृतसिद्धान्तलक्षणम् ॥२४६॥

नृत सिद्धान्तो (नाट्यशास्त्र) के निर्देशानुसार बाँदे हाथ या पैर को वाम भाग में और दाहिने हाथ या पैर को दक्षिण भाग में संचालित करना चाहिए ।

यतो हस्तस्ततो दृष्टिर्यतो दृष्टिस्ततो मनः ।

यतो मनस्ततो भावो यतो भावस्ततो रसः ॥२४७॥

* पूर्वोक्त नाट्यचारम्भ की विधि के अनुसार जिस दिशा में हाथों का संचालन हो, उसी दिशा में दृष्टि भी अवस्थित रहनी चाहिए। जिस दिशा में दृष्टि अवस्थित हो, वही मन भी एकाग्र होना चाहिए। मन के अनुसार ही भावों की अभिव्यक्ति होनी चाहिए। भावों की अभिव्यक्ति के अनुरूप ही रस की सृष्टि होनी चाहिए।

नूत के उपयोगों हम्न

पताकास्वस्तिकाख्यश्च डोलाहस्तस्तथाञ्जलिः ।

कटकावर्धनश्चैव शकटः पाशकीलकौ ॥२४८॥

कपित्थः शिखरः कूर्मो हंसास्यश्चालपद्मकः ।

अयोदशैते हस्ताः स्युर्नूतस्याप्युपयोगिनः ॥२४९॥

नूत में प्रमुख रूप में जिन हस्तों का उपयोग किया जाता है, वे मुख्यता में तेरह हैं। उनके नाम इस प्रकार हैं।
१ पताक, २ स्वस्तिक, ३ डोला, ४ अञ्जलि, ५. कटकावर्धन, ६ शकट, ७ पाश, ८ कीलक, ९ कपित्थ, १०. शिखर, ११. कूर्म, १२ हंसास्य और १३. अलपद्मक।

नव ग्रहों के लिए हस्त मुद्राएँ,

सूर्य हस्त

अंशोपकण्ठे हस्ताभ्यामलपद्मकपित्थकः ।

धृतो यदि करो ह्येष दिवाकरकरः स्मृतः ॥२५०॥

यदि दोनों हाथों में अलपद्म और कपित्थ हस्त मुद्राएँ बनाकर उन्हें सूर्य के समीप अवस्थित करने प्रदर्शित किया जाय, तो उसे सूर्य हस्त कहा जाता है।

चन्द्र हस्त

अलपद्मो वामहस्ते दक्षिणे च पताकिका ।

निशाकरकरः प्रोक्तो भरतागमदक्षिभिः ॥२५१॥

यदि बायें हाथ में अलपद्म और दाहिने हाथ में पताक हस्त मुद्राएँ बनायी जाय, तो नाट्यगात्र के अभिनेताओं के मतानुसार उसे चन्द्र हस्त कहा जाता है।

बुज हस्त

वामे करे तु सूची स्यान्मुष्टिहस्तस्तु दक्षिणे ।

धृतश्चेन्नाट्यशास्त्रज्ञैरङ्गारककरः स्मृतः ॥२५२॥

यदि बायें हाथ की सूची और दाहिने हाथ की मुष्टि हस्त मुद्राओं में अवस्थित किया जाय, तो नाट्यगान्ध के अभिनेताओं के मतानुसार उसे बुज हस्त (मंगल हस्त) कहा जाता है।

बुध हस्त

तिर्यंग्वामे च मुष्टिः स्यादक्षिणे च पताकिका ।

बुधग्रहकरः प्रोक्तो भरतागमवेदिभिः ॥२५३॥

यदि बाँये हाथ को तिरछा करके मुष्टि हस्त में और दाहिने हाथ को पताक हस्त में अवस्थित किया जाय, तो नाट्यशास्त्र के अभिज्ञ आचार्यों के मतानुसार उसे बुध हस्त कहा जाता है।

गुरु हस्त

हस्ताभ्यां शिखरं धृत्वा यज्ञसूत्रस्य दर्शनम् ।

ऋषिब्राह्मणहस्तोऽयं गुरोश्चापि [प्रकीर्तितः] ॥२५४॥

यदि यज्ञोपवीत का निदर्शन करते हुए दोनों हाथों को शिखर हस्त मुद्रा में अवस्थित किया जाय, तो उसे गुरु हस्त, ऋषि हस्त अथवा ब्राह्मण हस्त कहा जाता है।

शुक्र हस्त

वामोच्चभागे मुष्टिः स्यादधस्तादक्षिणे तथा ।

शुक्रग्रहकरः प्रोक्तो भरतागमवेदिभिः ॥२५५॥

यदि दोनों हाथों में मुष्टि हस्त मुद्रा बनाकर बाँये हाथ को ऊपर उठा लिया जाय और दाहिने हाथ को नीचे मुका दिया जाय, तो नाट्यशास्त्र के आचार्यों के मत से उसे शुक्र हस्त कहा जाता है।

शनि हस्त

वामे करे तु शिखरस्त्रिशूलो दक्षिणे करे ।

शनैश्चरकरः प्रोक्तो भरतागमकोविदैः ॥२५६॥

यदि बाँये हाथ में शिखर हस्त मुद्रा और दाहिने हाथ में त्रिशूल हस्त मुद्रा धारण की जाय, तो नाट्य शास्त्रज्ञ आचार्यों के मत से उसे शनि हस्त कहा जाता है।

राहु हस्त

सर्पशीर्षो वामकरे सूची स्यादक्षिणे करे ।

राहुग्रहकरः प्रोक्तो नाट्यविद्याधिपैर्जनैः ॥२५७॥

यदि बाँये हाथ में सर्पशीर्ष मुद्रा और दाहिने हाथ में सूची मुद्रा धारण की जाय, तो नाट्यआचार्यों के मत से उसे राहु हस्त कहा जाता है।

बेतु हस्त

वामे करे तु सूची स्याद्दक्षिणे तु पताकिका ।

केतुग्रहकरः प्रोक्तो भरतागमदक्षिभिः ॥२५८॥

यदि यपि हाथ में सूची हस्त मुद्रा और दाहिने हाथ में पताक हस्त मुद्रा धारण की जाय, तो भरत नाट्यशास्त्र के निष्णात आचार्यों के मन से उसे बेतु हस्त कहा जाता है।

नृत में पैरों की गति (चाल)

पाद गति के भेद

वक्ष्यते पादभेदानां लक्षणं पूर्वसम्मतम् ।

मण्डलोत्प्लवने चैव भ्रमरी पादचारिका ॥२५९॥

चतुर्धा पादभेदाः स्युस्तेषां लक्षणमुच्यते ।

नाट्यशास्त्र के पूर्वाचार्यों के मतानुसार अब पाद-विन्यास की विभिन्न अवस्थाओं का वर्णन किया जाता है। वे अवस्थाएँ या गतियाँ चार प्रकार की हैं; जिनके नाम हैं - १. मण्डल (स्थानक, आसन आदि), २. उत्प्लवन (उछटना, बूदना, फाँदना आदि), ३. भ्रमरी (घूमना, भँडराना, उठान भरना आदि) और ४ पादचारिका (चलना, फिरना, संचरण करना आदि)। इन चार प्रकार की पाद-गतियों का क्रमशः वर्णन किया जाता है।

१. मण्डल पाद

मण्डल पाद के भेद

स्थानकं धायतालीढं प्रेङ्खणप्रेरितानि च ॥२६०॥

प्रत्यालीढं स्वस्तिकं च मोदितं समसूचिका ।

पाश्वर्सूचीति च दश मण्डलानीरितानीह ॥२६१॥

मण्डल (खड़े होने के ढंग) पाद के १० भेद बड़े गये हैं, जिनके नाम इस प्रकार हैं १ स्थानक, २. आयत, ३. आलीढ, ४. प्रत्यालीढ, ५. प्रेङ्खण, ६. प्रेरित, ७. स्वस्तिक, ८. मोदित, ९. समसूची और १०. पाश्वर्सूची।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

स्थानक मण्डल

कटिं स्पृष्ट्वाऽर्धचंद्राख्यपाणिभ्यां समपादतः ।

समरेखतया तिष्ठेत् तत्स्यात् स्थानकमण्डलम् ॥२६२॥

यदि समपाद स्थिति में दोनों पैरों को समानान्तर रेखा में अवस्थित किया जाय और दोनों हाथ अर्धचन्द्र हस्त मुद्रा में कटि भाग को स्पर्श करते हों, तो उसे स्थानक मण्डल कहा जाता है।

आयत पाद

वितस्त्यन्तरितौ पादौ कृत्वा तु चतुरस्रको ।

तिर्यक् कुञ्चितजानुभ्यां स्थितिरायतमण्डलम् ॥२६३॥

यदि दोनों पैरों को चौकोर स्थिति में एक वित्त के अन्तर पर अवस्थित किया जाय और दोनों घुटनों को तिरछा करके या झुका कर मोड़ दिया जाय, तो उसे आयत पाद कहा जाता है।

आलीढ पाद

वक्षिणाङ्घ्रेश्च पुरतः वितस्तिन्नितयान्तरम् ।

विन्यसेद् वामपादं च शिखरं वामपाणिना ॥२६४॥

कटकामुखहस्तश्च दक्षिणेन धृतो यदि ।

आलीढमण्डलमिति विख्यातं भरतादिभिः ॥२६५॥

यदि बायें हाथ में शिखर हस्त मुद्रा और दाहिने हाथ में कटकामुख हस्त मुद्रा धारण की जाय और दाहिने पैर के आगे बायें पैर को तीन वित्ते या डेढ़ हाथ के अन्तर पर अवस्थित किया जाय, तो नाट्यशास्त्र के अनुसार उसे आलीढ पाद कहा जाता है।

प्रत्यालीढ पाद

आलीढस्य विपर्यासात् प्रत्यालीढाख्यमण्डलम् ।

यदि आलीढ पाद मुद्रा को उल्टे या विपर्यस्त किया जाय, अर्थात् आलीढ पाद की हस्त पाद स्थिति को परस्पर बदल दिया जाय, दाहिने हाथ-पैर की स्थिति बायें हाथ-पैर के समान और बायें हाथ-पैर की स्थिति दाहिने हाथ-पैर के समान हो, तो उसे प्रत्यालीढ पाद कहा जाता है।

प्रेङ्खण पाद

प्रसृत्यैकपदं पाद्वै पाणिदेशस्य पादतः ॥२६६॥

स्थित्वाऽन्ते कूर्महस्तेन स्थितिः प्रेङ्खणमण्डलम् ।

यदि एक पैर को दूसरे पैर की एड़ी के पास अवस्थित करके हाथों में कूर्म हस्त मुद्रा धारण की जाय, तो उसे प्रेङ्खण पाद कहा जाता है।

प्रेरित पाद

सन्ताडघ्नैकं पादं पाद्वै वितस्तित्रितयान्तरम् ॥२६७॥

तिर्यक् कुञ्चितजानुभ्यां स्थित्वाऽयश्चिरं करम् ।

विधाय वक्षस्यन्येन प्रसृता च पताकिका ॥२६८॥

प्रदर्शयेद्विदं तज्ज्ञाः प्रेरितं मण्डलं जगुः ।

यदि एक पैर को पृथ्वी पर ताडित करने दूसरे पैर को डेढ़ हाथ की दूरी पर अवस्थित किया जाय और दोनों जंघाओं को तिरछा करके झुका दिया जाय, तदनन्तर एक हाथ को गिखर हस्त मुद्रा में वक्ष स्थल पर रख दिया जाय और दूसरे हाथ को पताक हस्त मुद्रा में आगे फँला दिया जाय, तो उसे प्रेरित पाद कहा जाता है।

स्वस्तिक पाद

दक्षिणोत्तरतः कुमति पादे पादं करे करम् ॥२६९॥

व्यत्यासेन तदा प्रोक्तं स्वस्तिकं नाम मण्डलम् ।

यदि दाहिने पैर को बाँये पैर के आर-पार करके रख दिया जाय और दाहिने हाथ को बाँय हाथ के आर-पार करके अवस्थित किया जाय, तो उसे स्वस्तिक पाद कहा जाता है।

मोदित पाद

प्रपदाभ्यां भुवि स्थित्वा जानुयुग्मेन संस्पृशेत् ॥२७०॥

क्रमाद् भूतलमेकैकं त्रिपताककरद्वयम् ।

कृत्वा तन्मोदितं नाम मण्डलं कथितं बुधैः ॥२७१॥

यदि दोनों पैरों के पंजों के बल खड़ा होकर वारी-वारी से एक-एक घुटना झुका कर उससे घर्षण कराया जाय; और दोनों हाथों में त्रिपताक मुद्रा धारण की जाय, तो विद्वानों के कथनानुसार उसे मोदित पाद कहा जाता है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

समसूची पाद

पादाग्राभ्यां च जानुभ्यां भूतलं संस्पृशेद्यदि ।

मण्डलं समसूचीति कथितं पूर्वसूरभिः ॥२७२॥

यदि दोनों पैरों के पजों और दोनों घुटनों से पृथ्वी को स्पर्श किया जाय, तो उसे समसूची पाद कहा जाता है।

पार्श्वसूची पाद

स्थित्वा पादाग्रयुग्मेन जानुनैकेन पार्श्वतः ।

संस्पृशेद् भूतलं पार्श्वसूचीमण्डलमीरितम् ॥२७३॥

यदि दोनों पैरों के पजों से बैठ कर एक पैर के घुटने को झुका कर उससे पार्श्व भूमि का स्पर्श किया जाय, तो उसे पार्श्वसूची पाद कहा जाता है।

स्थानक पाद के भेद

पादविन्यासभेदेन स्थानकं पङ्क्तिर्धं भवेत् ।

समपादं चैकपादं नागबन्धस्ततः परम् ॥२७४॥

ऐन्द्रं च गारुडं चैव ब्रह्मस्थानमिति क्रमात् ।

खड़े होकर पाद-विन्यास करने या पैरों को रखने की रीति के अनुसार स्थानक पाद के छ भेद होते हैं, जिनके नाम हैं : १. समपाद, २. एकपाद, ३. नागबन्ध, ४. ऐन्द्र, ५. गारुड और ६. ब्रह्मस्थान।

समपाद स्थानक

स्थितिः समाम्नां पादाभ्यां समपादमिति स्मृतम् ॥२७५॥

यदि दोनों पैरों से समवेत रूप में खड़ा होकर पाद मुद्रा बनायी जाय, तो उसे समपाद स्थानक कहा जाता है।

विनियोग

पुष्पाञ्जली देवरूपे समपादं नियुज्यते ।

देवताओं को पुष्पाञ्जलि अर्पित करने और देवताओं के स्वरूप का अभिनय करने में समपाद स्थानक का उपयोग किया जाता है।

एकपाद स्थानक

जान्वाश्रित्य पदैकेन स्थितिः स्यादेकपादकम् ॥२७६॥

यदि एक पैर के बल पर खड़ा होकर दूसरे पैर का घुटने में मोड़ दिया जाय और पुन उमका खड़े हुए पैर के घुटने पर आर-पार स्थिति में रख दिया जाय तो उसे एकपाद स्थानक कहा जाता है।

विनियोग

एकपादं त्विदं स्थानं निश्चले तपसि स्थितम् ।

निश्चलता और तपस्या में स्थित होने का भाव प्रदर्शित करने के लिए एकपाद स्थानक का उपयोग किया जाता है।

नागबन्ध स्थानक

पादं पादेन संवेष्ट्य तथा पाणिं च पाणिना ॥२७७॥

स्थितिः स्यान्नागबन्धाख्या

यदि एक पैर में दूसरे पैर का और एक हाथ से दूसरे हाथ का सर्पबन्ध की तरह लपेट कर खड़ा हुआ जाय, तो उसे नागबन्ध स्थानक कहा जाता है।

विनियोग

नागबन्धे प्रयुज्यते ।

नागकास का भाव प्रदर्शित करने के लिए नागबन्ध स्थानक का उपयोग किया जाता है।

ऐन्द्र स्थानक

पादमेकं समाकुञ्च्य स्थित्वाऽन्यपदजानुनी ॥२७८॥

उत्तानिते करं न्यस्य स्थितिरैन्द्रमितोरितम् ।

यदि एक पैर को जानु में मोड़ कर झुका दिया जाय तथा दूसरे पैर को जानु सहित सीधे खड़ा कर दिया जाय और दोनों हाथ अपने स्वाभाविक रूप में अवस्थित रहें, तो उसे ऐन्द्र स्थानक कहा जाता है।

विनियोग

वासवे राजभावे च स्थानमेन्द्रं नियुज्यते ॥२७९॥

इन्द्र और राजा का भाव निर्देश करने के लिए ऐन्द्र स्थानक का उपयोग किया जाता है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

गरुड स्थानक

आलीढमण्डले पश्चादथ जानुतलं भुवि ।
संस्थाप्य पाणियुग्मेन वह्न विरलमण्डलम् (?) ॥२८०॥
स्थितिस्तु गरुडस्थानं

यदि आलीढ मण्डल पाद भूहा में एक पैर के घुटने को पृथ्वी पर टिका कर रख दिया जाय और दोनों हाथों से आकाश मण्डल में फडफडाते का भाव प्रदर्शित किया जाय, तो उसे गरुड स्थानक कहा जाता है।

विनियोग

गरुडे विनियुज्यते ।

गरुड का भाव प्रदर्शित करने के लिए गरुड स्थानक का उपयोग किया जाता है।

ब्रह्म स्थानक

जानूपरि पदं न्यस्य पदस्योपरि जानु च ॥२८१॥
स्थितं यदि भवेद् ब्राह्मं

यदि एक घुटने पर दूसरे पैर को और दूसरे घुटने पर पहले पैर को रखकर आसन बनाया जाय, तो उसे ब्रह्म स्थानक कहा जाता है।

विनियोग

जपादिषु नियुज्यते ।

जप तथा इसी प्रकार के अन्य कार्यों का निर्देश करने के लिए ब्रह्म स्थानक का उपयोग किया जाता है।

२. उत्प्लवन पाद

उत्प्लवन पाद के भेद

अथोत्प्लवनभेदानां लक्षणं परिक्रियते ॥२८२॥
अलगं कर्तरी वाङ्मोऽत्प्लवनं मोदितं तथा ।
कृपालगमिति ख्यातं पञ्चघोत्प्लवनं बुधैः ॥२८३॥

मण्डल पाद के अनन्तर अथ उत्प्लवन पाद भेदो ना निम्पण किया जाता है। उत्प्लवन पाद (उच्छ्र-कूद) के पाँच भेद होते हैं, जिनके नाम इस प्रकार हैं . १ अलग, २ कर्तरी, ३ अश्व, ४ मोदित और ५ कृपालग ।

अलग उत्प्लवन

उत्प्लुत्य पाद्वर्चयुगलं कटिदेशे तु विन्यसेत् ।

वध्वा कराभ्यां शिखरी अलगोत्प्लवनं भवेत् ॥२८४॥

यदि दोनों हाथों में शिखर मुद्रा धारण कर उन्हें कटि भाग पर अवस्थित किया जाय और दोनों पैरों से उछलने की मुद्रा प्रदर्शित की जाय, तो उसे अलग उत्प्लवन कहा जाता है।

कर्तरी उत्प्लवन

उत्प्लुत्य प्रपदः सव्यपादस्यैकस्य पृष्ठतः ।

कर्तरी विन्यसेदेषा स्यादुत्प्लवनकर्तरी ॥२८५॥

अधोमुखं च शिखरं कटी हस्तं न्यसेदिह ।

यदि दोनों पैरों के बल उछलते-बूझते समय बाँये पैर के पीछे कर्तरी हस्त मुद्रा धारण की जाय और दाहिने पैर के पीछे नीचे की ओर दिग्वर हस्त मुद्रा धारण की जाय, तो उसे कर्तरी उत्प्लवन कहा जाता है।

अश्व उत्प्लवन

पुरः पादं समुत्प्लुत्य पश्चात्पादं नियोजयेत् ॥२८६॥

कर्तरी तु त्रिपताख्यौ कृत्वाऽश्वोत्प्लवनं भवेत् ।

यदि पहले दोनों पैरों से उछल कर फिर दोनों को एक साथ मिला कर धरती पर अवस्थित किया जाय और साथ-साथ दोनों हाथों में त्रिपताख्य मुद्रा धारण की जाय तो उसे अश्व उत्प्लवन कहा जाता है।

मोदित उत्प्लवन

पर्यायपादोत्प्लवनं कर्तरीव तु मोदिता ॥२८७॥ ,

त्रिपताके च करयोः कृत्वा शश्वत्प्रकाशनात् ।

यदि दोनों हाथों में त्रिपताख्य मुद्रा धारण की जाय और कर्तरी उत्प्लवन की भाँति बारी-बारी से दोनों पादों से उछल-बूझ की जाय, तो उसे मोदित उत्प्लवन कहा जाता है।

गहड़ भ्रमरी

तिर्यक् प्रसार्यैकपादं पश्चाज्जानु भुवि क्षिपेत् ।
सम्पक् प्रसार्य बाहू द्वौ भ्रामयेद् गुरुडो भवेत् ॥२९४॥

यदि एक पैर को दूसरे पैर पर आर-पार रखने के पश्चात् एक घुटने को पृथ्वी पर अवस्थित किया जाय और दोनों हाथों को पूरा फैला कर वेग से घुमाया जाय, तो उसे गहड़ भ्रमरी कहा जाता है।

एकपाद भ्रमरी

भ्रामयेदेकमेकेन पादं पादेन सत्वरम् ।
सा त्वेकपादभ्रमरी भवेदिति विनिश्चित्ता ॥२९५॥

यदि एक पैर के बाद दूसरे पैर पर बारी-बारी में शरीर को क्षीघ्रतापूर्वक घुमाया जाय, तो उसे एकपाद भ्रमरी कहा जाता है।

कुञ्चित भ्रमरी

निकुञ्च्य जानुभ्रमणं कुञ्चितभ्रमरी भवेत् ।

यदि घुटने झुका कर शरीर को चारों ओर घुमाया जाय, तो उसे कुञ्चित भ्रमरी कहा जाता है।

आकाश भ्रमरी

उत्प्लुत्य पादौ विरली कृत्वा पादौ प्रसार्य च ॥२९६॥
भ्रामयेत् सकलं गात्रमाकाशभ्रमरी भवेत् ।

यदि दोनों पैरों को तान कर चौड़ा फैला दिया जाय और तदनन्तर उछल कर सम्पूर्ण शरीर को घुमाया जाय, तो उसे आकाश भ्रमरी कहा जाता है।

अंग भ्रमरी

वितस्त्यन्तरितौ पादौ कृत्वाङ्गभ्रमणं तथा ॥२९७॥ ,
तिष्ठेद् यदि भवेदङ्गभ्रमरी भरतोदिता ।

दोनों पैरों को एक बिना के अन्तर पर रख कर तदनन्तर शरीर को घुमाया जाय और घूमने के में रका दिया जाय, तो उसे अंग भ्रमरी कहा जाता है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

कृपालग उत्प्लवन

पाणिमेकैकपादस्य कटौ पर्यायतो न्यसेत् ॥२८८॥

अर्धचन्द्रकलामध्ये न्यस्तमन्यत् कृपालगम् ।

यदि दोनों पैरों की एड़ियों को क्रमशः कटि भाग पर रखा जाय और साथ ही दोनों के बीच में दोनों हाथों को अर्धचन्द्र मुद्रा धारण की जाय, तो उसे कृपालग उत्प्लवन कहा जाता है।

भ्रमरी पाद के भेद

भ्रमर्या लक्षणान्यत्र वक्ष्ये लक्षणभेदतः ॥२८९॥

उत्प्लुतभ्रमरी चक्रभ्रमरी गरुडाभिधा ।

तथैकपादभ्रमरी कुञ्चितभ्रमरी तथा ॥२९०॥

आकाशभ्रमरी चैव तथाङ्गभ्रमरीति च ।

भ्रमर्यः सप्त विज्ञेया नाट्यशास्त्रविशारदः ॥२९१॥

नाट्याचार्यों के निर्देशानुसार यहाँ भ्रमरी पाद के भेदों और लक्षणों का वर्णन किया जाता है। भ्रमरी पाद के मान भेद होने हैं, जिनके नाम इस प्रकार हैं १ उत्प्लुत, २ चक्र, ३ गरुड, ४ एकपाद, ५ कुञ्चित, ६ आकाश और ७ अंग।

उत्प्लुत भ्रमरी

स्थित्वा समाम्नां पादाभ्यामुत्प्लुत्य भ्रमयेद्यदि ।

सर्वाङ्गमन्तराले स्यादुत्प्लुतभ्रमरी त्वसौ ॥२९२॥

यदि समपाद स्थिति में खटै होकर सारे शरीर को उड़ाल दिया जाय और उभे घाटों ओर घुमा दिया जाय, तो उसे उत्प्लुत भ्रमरी कहा जाता है।

चक्र भ्रमरी

भुवि पादौ भुः कर्षस्त्रिपताकौ करौ वहन् ।

चक्रवद् भ्रमते यत्र सा चक्रभ्रमरी भवेत् ॥२९३॥

यदि दोनों हाथों में त्रिपताक मुद्रा धारण करने के अनन्तर दोनों पैरों से धरती पर चक्र की तरह घेग में घूमा जाय, तो उसे चक्र भ्रमरी कही जाना है।

गड़ड़ भ्रमरी

तिर्यक् प्रसार्यैकपादं पश्चाज्जानु भुवि क्षिपेत् ।
सम्यक् प्रसार्य बाहू द्वौ भ्रामयेद् गरुडो भवेत् ॥२९४॥

यदि एक पैर को दूसरे पैर पर आर-पार रखने के पश्चात् एक घुटने को पृथ्वी पर अवस्थित किया जाय और दोनों हाथों को पूरा फैला कर वेग से घुमाया जाय, तो उसे गड़ड़ भ्रमरी कहा जाता है।

एकपाद भ्रमरी

भ्रामयेदेकमेकेन पादं पादेन सत्वरम् ।
सा त्वेकपादभ्रमरी भवेदिति विनिश्चिता ॥२९५॥

यदि एक पैर के बाद दूसरे पैर पर चारी-चारी से शरीर को शीघ्रतापूर्वक घुमाया जाय, तो उसे एकपाद भ्रमरी कहा जाता है।

कुञ्चित भ्रमरी

निऋञ्च्य जानुभ्रमणं कुञ्चितभ्रमरी भवेत् ।

यदि घुटने झुका कर शरीर को चारों ओर घुमाया जाय, तो उसे कुञ्चित भ्रमरी कहा जाता है।

आकाश भ्रमरी

उत्प्लुत्य पादौ विरलौ कृत्वा पादौ प्रसार्य च ॥२९६॥
भ्रामयेत् सकलं गात्रमाकाशभ्रमरी भवेत् ।

यदि दोनों पैरों को तान कर चौड़ा फैला दिया जाय और तदनन्तर उछल कर सम्पूर्ण शरीर को घुमाया जाय, तो उसे आकाश भ्रमरी कहा जाता है।

अंग भ्रमरी

वितस्त्यन्तरितौ पादौ कृत्वाङ्गभ्रमणं तथा ॥२९७॥ ,
तिष्ठेद् यदि भवेदङ्गभ्रमरी भरतौदिता ।

यदि दोनों पैरों को एक बिंता के अन्तर पर रख कर तदनन्तर शरीर को घुमाया जाय और घूमने के बाद फिर पूर्ववस्था में रूपा दिया जाय, तो उसे अंग भ्रमरी कहा जाता है।

३. चारि पाद

चारि (गतिशील) के भेद

अथात्र चारिभेदानां लक्षणं कथ्यते मया ॥२९८॥

आदौ तु चलनं प्रोक्तं पदचाच्चक्रमणं तथा ।

सरणं वेगिनी चैव कुट्टनं च ततः परम् ॥२९९॥

लुठितं लोलितं चैव ततो विषमसञ्चरः ।

चारिभेदा अमी अष्टौ प्रोक्ता भरतवेदिभिः ॥३००॥

अब यहाँ भरतादि पूर्वोक्तियों के मतानुसार चारि पाद (पाद-संचालन) के लक्षणों और भेदों का वर्णन किया जाता है। चारि पाद के आठ भेद बताये गये हैं, जिनके नाम इस प्रकार हैं - १ चलन, २ चक्रमण, ३ सरण, ४ वेगिनी, ५, कुट्टन, ६, लुठित, ७, लोलित और ८ विषम ।

चलन चारि

स्वस्थानात् स्वस्य पादस्य चलनाच्चलनं भवेत् ।

यदि अपने स्थान से स्वाभाविक रूप में आगे पाद-संचालन किया जाय, तो उसे चलन चारि कहा जाता है।

चक्रमण चारि

पादयोर्बाह्यापाङ्गव्यामृत्क्षिप्योत्क्षिप्य यत्नतः ॥३०१॥

गतिर्भवेच्चक्रमणं वर्णितं नाट्यकोविदैः ।

यदि दोनों पैरों को सावधानी से क्रमशः उठा-उठा कर दोनों पाङ्गों में आगे बढ़ाया जाय, तो इस प्रकार के पाद-विन्यास को नाट्यकोविदों के मत से चक्रमण चारि कहा जाता है।

सरण चारि

चलनं तु जलकावदेकेनान्यस्य पाङ्गिना ॥३०२॥

तिर्यगाकर्षयेद् भूमिं कराभ्यां तु पताकिके ।

घृत्वा च गमनं यत्तु सरणं तदुदीरितम् ॥३०३॥

यदि जोर की गति की भाँति एक पैर को दूसरे पैर की एड़ी से सटा कर धरती में तिर्यक् गति से पाद-विन्यास किया जाय और हाथों में पताक मुद्रा धारण की जाय, तो उसे सरण चारि कहा जाता है।

वेगिनी चारि

पाष्णिना वा पदाग्रेण द्रुतं गत्या तु चालनम् ।
कराभ्यां चालपद्मे च त्रिपताके यथाक्रमम् ॥३०४॥
धृत्वा नटेद् यदि भवेद् वेगवत्त्वेन वेगिनी ।

यदि एड़ी या पंजों के बल द्रुत गति से चलते हुए हाथों में त्रयस्य, अलपक्ष और त्रिपताक हस्त मुद्राएं, धारण की जाय, तो ऐसे पाद-विन्यास को वेगिनी चारि कहा जाता है।

कुट्टन चारि

पाष्णिना वा पदाग्रेण समस्तेन तलेन वा ॥३०५॥
यत्ताडनं भूतलस्य कुट्टनं तदुदीरितम् ।

यदि एड़ी से, पंजों से अथवा समस्त पादतल में ऐसा पाद-विन्यास किया जाय कि जिसमें धरती को कुट्टने या ताड़ने का भाव प्रदर्शित हो, तो उसे कुट्टन चारि कहा जाता है।

लुठित चारि

स्वस्तिकस्थितिपादाग्रे कुट्टनाल्लुठितं भवेत् ॥३०६॥

यदि स्वस्तिक हस्त मुद्रा धारण करके पैरों के पंजों से पृथ्वी को कुट्टने या रौंदने का प्रदर्शन किया जाय, तो उसे लुठित चारि कहा जाता है।

लोलित चारि

पूर्ववत् कुट्टनं कृत्वा मन्दं मन्दमतः परम् ।
अस्पृष्टभूमेः पादस्य चालनं लोलितं भवेत् ॥३०७॥

उक्त विधि से पृथ्वी का कुट्टन करके धीरे-धीरे पाद-विन्यास किया जाय और इस प्रकार पाद-विन्यास करते हुए फिर पृथ्वी का स्पर्श न किया जाय, तो उसे लोलित चारि कहा जाता है।

विषम चारि

वेष्टयित्वा दक्षिणेन वामं वामेन दक्षिणम् ।
क्रमेण पादं विन्यस्य भवेद् विषमसञ्चरः ॥३०८॥

यदि बायें पैर को दाहिने पैर से और दाहिने पैर को बायें पैर से क्रमशः वेष्टित कर पाद-मञ्चरण किया जाय, तो उसे विषम चारि कहा जाता है।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

गति भेदों (चालों) का निरूपण

गति भेद

अथात्र गतिभेदानां लक्षणं वक्ष्यते क्रमात् ।

हंसी मयूरी च मृगो गजलोला तुरङ्गिणी ॥३०९॥

सिंही भुजङ्गी मण्डूकी गतिर्वीरा च मानवी ।

दशैता गतयो ज्ञेया नाट्यशास्त्रविशारदः ॥३१०॥

पाद-भेदों का वर्णन करने के उपरान्त अब गति-भेदों (चालों) की परिभाषा और उनके भेदों का क्रमशः निरूपण किया जाता है। नाट्यशास्त्रियों ने गति (चाल) के दस प्रकार बताये हैं, जिनके नाम इस प्रकार हैं: १. हंसी, २. मयूरी, ३. मृगो, ४. गजलोला, ५. तुरङ्गिणी, ६. सिंही, ७. भुजङ्गी, ८. मण्डूकी, ९. वीरा और १०. मानवी।

हंसी गति

परिवृत्यं तनुं पाद्वं वितस्त्यन्तरितं शनैः ।

एकैकं तत् पदं न्यस्य कपित्थं करयोर्वहन् ॥३११॥

हंसवद्गमनं यत्तु सा हंसी गतिरीरिता ।

शरीर के दोनों पादों को क्रमशः हिलाते हुए और एक बिन्दु का अन्तर देकर एक-एक पैर को धीरे-धीरे आगे बढ़ाते हुए और दोनों हाथों में कपित्थ मुद्रा धारण किये हुए यदि हंसी गति की तरह पाद-विन्यास किया जाय, तो उसे हंसी गति कहा जाता है।

मयूरी गति

प्रपदाभ्यां भूवि स्थित्वा कपित्थं करयोर्वहन् ॥३१२॥

एकैकजानुचलनान्मयूरी गतिरीरिता ।

यदि दोनों हाथों से कपित्थ मुद्रा धारण करके दोनों पंजों एवं घुटनों से भूमि पर अवस्थित होकर एक-एक घुटने के बल आगे पाद-विन्यास किया जाय, तो उसे मयूरी गति कहा जाता है।

मृगी गति

मृगवद् गमनं वेगात् त्रिपताककरौ वहन् ॥३१३॥

पुरतः पाद्वयोश्चैव यानं मृगगतिर्भवेत् ।

यदि दोनों हाथों में त्रिपताक मुद्रा धारण करके आगे या दायें-बायें मृग की तरह कुलाँच भरने की भाँति पाद-विन्यास किया जाय, तो उसे मृगी गति कहा जाता है।

गजलीला गति

पाद्वयोस्तु पताकाम्यां कराभ्यां विचरंस्ततः ॥३१४॥

समपादगतिर्मन्दं गजलीलेति विश्रुता ।

यदि दोनों हाथों से पताक मुद्रा धारण करके सम पाद गति में अगल-बगल झूलने हुए धीरे धीरे गमन किया जाय, तो उसे गजलीला गति कहा जाता है।

तुरंगिणी गति

उत्क्षिप्य दक्षिणं पादमुल्लङ्घ्य च मुहुर्मुहुः ॥३१५॥

वामेन शिखरं धृत्वा दक्षिणेन पताकिकाम् ।

तुरङ्गिणी गतिः प्रोक्ता नृत्तशास्त्रविशारदः ॥३१६॥

यदि बाँये हाथ से शिखर मुद्रा और दाहिने हाथ से पताक मुद्रा धारण करके दाहिने पैर को उठा कर क्रमशः एक-एक पैर से वेगपूर्वक (तुरंग की भाँति) उछल-उछल कर गमन किया जाय, तो उसे नाट्याचार्यों के मत से तुरंगिणी गति कहा जाता है।

सिंही गति

पादाग्राम्यां भुवि स्थित्वा पुर उत्प्लुत्य वेगतः ।

कराभ्यां शिखरं धृत्वा यानं सिंहगतिर्भवेत् ॥३१७॥

यदि दोनों पंजों के बल खड़ा होकर वेग से आगे की ओर कूद करके चला जाय और दोनों हाथों में शिखर मुद्रा धारण की जाय, तो उसे सिंही गति कहा जाता है।

भुजंगी गति

त्रिपताककरी धृत्वा पाद्वयोरुभयोरपि ।

पूर्ववद्गमनं यत्तु सा भुजङ्गी गतिर्भवेत् ॥३१८॥

यदि दोनों हाथों में त्रिपताक मुद्रा धारण करने के उपरान्त सिंही गति से दाँवे-बाँये पाद-विन्यास किया जाय, तो उसे भुजंगी गति कहा जाता है।

मण्डूकी गति

कराभ्यां शिखरं धृत्वा किञ्चित् सिंहीसमा गतिः ।

मण्डूकी गतिरित्येषा प्रसिद्धा भरतागमे ॥३१९॥

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

यदि दोनों हाथों से शिखर मुद्रा धारण की जाय और कुछ-कुछ सिंही गति की भाँति कूद-कूद कर गमन किया जाय, तो नाट्यशास्त्र के विधानानुसार उसे मण्डूकी गति कहा जाता है।

वीरा गति

वामे तु शिखरं धृत्वा दक्षिणेन पताकिका।

द्वारादागमनं यत्तु वीरा गतिरुदीरिता ॥३२०॥

यदि बायें हाथ में शिखर मुद्रा और दाहिने हाथ में पताक मुद्रा धारण की जाय और पैरों की गति में दूर से आगमन का भाव दक्षित किया जाय तो उसे वीरा गति कहा जाता है।

मानवी गति

मण्डलाकारवद् भ्रान्त्या समागत्य मुहुर्मुहुः।

वामं करं न्यस्य कटौ दक्षिणे कटकामुखम् ॥३२१॥

मानवी गतिरित्येषा प्रसिद्धा पूर्वसूरिभिः।

यदि बायें हाथ को कटि भाग में अर्वास्तित्य करके दाहिने हाथ से कटकामुख मुद्रा बना ली जाय और पैरों की गति में बार-बार मण्डलाकार घूमने का भाव प्रदर्शित किया जाय, तो पूर्वाचार्यों के मत से उसे मानवी गति कहा जाता है।

अभिनय की अनन्त मुद्राएँ

मण्डलानि प्रयुक्तानि तथैवोत्प्लवनानि च ॥३२२॥

भ्रमर्यश्चैव चार्यश्च गतयश्च परस्परम्।

एकैकभेदसम्बन्धादनन्तानि भवन्ति हि ॥३२३॥

इसी प्रकार मण्डल, उत्प्लवन, भ्रमरी, चारी और गति भेदों का वर्णन किया गया। उनमें से एक-एक के पारस्परिक सम्बन्धों की दृष्टि से अनेक भेद होकर उनकी संख्या अनन्त हो जाती है।

एताश्च नर्तनविधौ शास्त्रतः सम्प्रदायतः।

सतामनुग्रहेणैव विज्ञेयो नान्यथा भुवि ॥३२४॥

इसी प्रकार शास्त्र-दृष्टि और सम्प्रदाय-प्रभेद से अभिनय के अनन्त रूप-प्रकार हो जाते हैं। अतः इन भेद प्रभेदों को जानने के लिए शास्त्रों एवं सम्प्रदाय-परम्पराओं का ज्ञान प्राप्त करने के साथ-साथ नाट्यशास्त्र के आचार्यों तथा सज्जनों का अनुग्रह प्राप्त करना चाहिए। इसके अतिरिक्त दूसरा उपाय नहीं है।



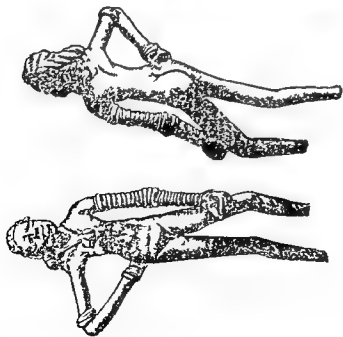
चित्र सूची

नृत्त मूर्तियाँ

१. तन्त्रंगी नर्तकी
याम्यमूर्ति, मांटेनजोदारो, प्रार्गन्टिनामिक
२. नृत्थरत मियुन
चेत्य गुफा, कालें, प्रथम शती ई० पूर्वं
३. राजनर्तक
पद्मावती, ग्वालियर, गुप्तकालीन, ५वीं-६ठी शती ई०
४. नृत्थरत अक्षरा
वाघ गुफा, ग्वालियर, ७वीं शती ई०
५. नृत्थरत गणेश
कभीज, ८वीं शती ई०
६. नटराज
वादामी गुफा, ९वीं-१०वीं शती ई०
७. तीन पुरव नर्तक
कपिलेश्वर मन्दिर, भुवनेश्वर, उड़ीसा, १०वीं शती ई०
८. सुन्दरमूर्ति स्वामी
कौस्त्यमूर्ति, बृहदीश्वर मन्दिर, तमोर, १०वीं शती ई०
९. एक नृत्य मुद्रा
सगभरमर मूर्तिगिल्थ, दिलवर मन्दिर, माउण्ट आबू, ११वीं शती ई०
१०. नृत्थरत राम
कौर्यमूर्ति, दक्षिण भारत, चोलवालीन, ११वीं शती ई०
११. एक नृत्यागना
एन्नुराहो, मध्य प्रदेश, ११वीं शती ई०
१२. एक नृत्थरत दिव्यागना
बेलूर, मैसूर, १२वीं शती ई०
१३. डोलवादक
मूर्य मन्दिर, कोणार्क, उड़ीसा, १३वीं शती ई० के मध्य
१४. ताण्डव नृत्य में नटराज
कौर्यमूर्ति, मद्रास स्मूडियम, १४वीं शती ई०



२ मृत्युञ्जय मयुर
चैत्य गुफा, काले, प्रथम शती ई० पूर्वं



१ तन्वयो तत्तको
कौत्समूर्ति, मोहनजोदरो, प्रागैतिहासिक



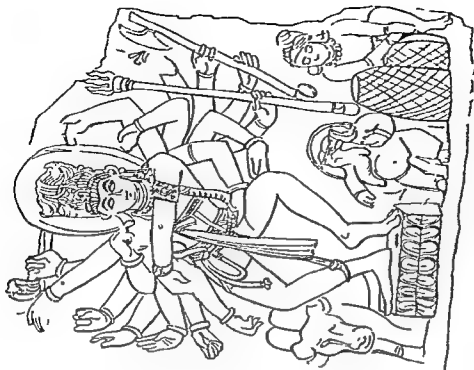
३. राजमर्त्यक

पद्मावती, ग्वालियर, गुप्तकालीन, ५वीं-६ठी शती ई०

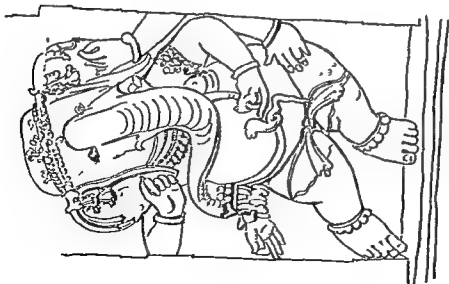


४. नृत्तरत अप्सरा

बाव गुफा, ग्वालियर, ७वीं शती ई०



६ नटराज
वादाभी गुफा, १५वी-१०वी सती ई०



५ नृसिंह गणेश
११वी, ८वी सती ई०



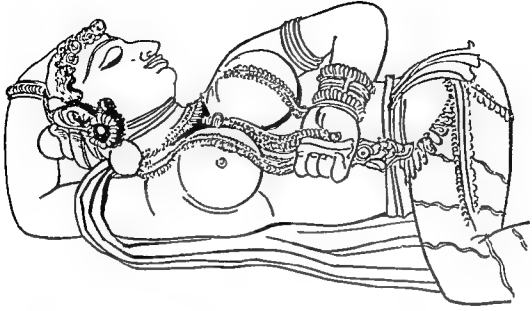
७. तीन पुरुष नर्तक
कपिलेश्वर मन्दिर, भुवनेश्वर, उड़ीसा, १०वीं शती ई०



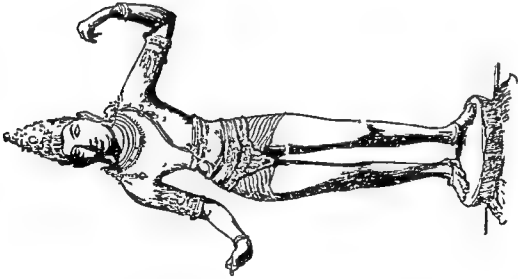
८. सुन्दरमूर्ति स्वामी
कांस्थमूर्ति, बृहदीश्वर मन्दिर,
तजोर, १०वीं शती ई०



९. एक नृत्य मुद्रा
संगमरमर मूर्तिमाला, दिलवर
मन्दिर, माउण्ट आबू, ११वीं शती ई०



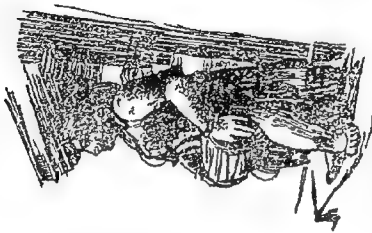
११. एक नृत्यांगना
राजपुरही, मध्य प्रदेश,
११वीं सदी ई०



१०. नृत्यतल राम
नरसिम्हवि, सदाशिव मठ,
बोलावाली, ११वीं सदी ई०



११ एक नृत्यरत विद्यालिंगा
केकर मंगरे १२वीं पत्ती ६०



१३ डोलवावक
गुप मन्दिर कोणार्क,
उडीसा १३वीं पत्ती ६० के मध्य



१४ तालव्य गुप से नटराज
रायमुनि मन्नास च्युडियम, १६वीं पत्ती २०

संयुत और असंयुत हस्ताभिनय

संयुत हस्त

१. पताक हस्त
२. त्रिपताक हस्त
३. अर्धपताक हस्त
४. कर्तरीमुख हस्त
५. मयूर हस्त
६. अर्धचन्द्र हस्त
७. अराल हस्त
८. शुकुण्ड हस्त
९. मृष्टि हस्त
१०. शिखर हस्त
११. कपित्थ हस्त
१२. कटकामुल हस्त
१३. लूची हस्त
१४. चन्द्रकला हस्त
१५. पद्मकोश हस्त
१६. सर्पशीर्ष हस्त
१७. भृगुशीर्ष हस्त
१८. सिंहमुख हस्त (सम्मुख-पादर्व)
१९. कागुल हस्त (सम्मुख-पादर्व)
२०. अलपद्म हस्त
२१. चतुर हस्त (सम्मुख-पादर्व)
२२. भ्रमर हस्त
२३. हस्ताभय हस्त
२४. हंसपक्ष हस्त
२५. सन्दश हस्त
२६. मुकुल हस्त
२७. ताम्रवृक्ष हस्त
२८. त्रिभुज हस्त

२९. व्याघ्र हस्त
३०. अर्धगुची हस्त
३१. कटक हस्त
३२. पत्नी हस्त

असंयुत हस्त

१. अंगलि हस्त
२. वपीत हस्त
३. बर्बट हस्त
४. हर्षस्तिक हस्त
५. डोला हस्त
६. पुष्पपुट हस्त
७. उत्सव हस्त
८. शिर्षांग हस्त
९. कटकावर्धन हस्त
१०. कर्तरी स्वस्तिक हस्त
११. शकट हस्त
१२. शाल हस्त
१३. चक्र हस्त
१४. ताम्रुड हस्त
१५. पादा हस्त
१६. कीलक हस्त
१७. भस्म हस्त
१८. ब्रूम हस्त
१९. वराह हस्त
२०. गदद हस्त
२१. नागबन्ध हस्त
२२. खट्वा हस्त
२३. ओषध हस्त

असंयुत हस्त



पताक



विपताक



अर्पिताक



कर्तरीमुद्रा



मयूर



अर्धबन्ध



अहंसा



भुजंगमुद्रा



शुक्ल



पताक



शिखराक



अर्धपताक



कर्तरीमुद्रा



भयू



अर्धचन्द्र



अराल

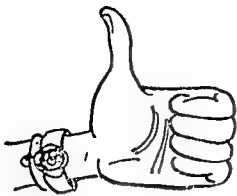


शुकवक्त्र



गुपित

८५



शिखर



कपिल



कटकमुख



सुखी



बेन्दुकला



पद्मकोश



सर्पशीर्ष



युगशीर्ष



सिंहमुख(सममुख)



सिंहमुख (पार्श्व)



कांगुल (सम्मुख)



कांगुल (पार्श्व)



अलपद्म



चतुर (सम्मुख)



चतुर (पार्श्व)



भ्रमर



हंसास्त्य



हंसपद्म



सन्देश



मुकुल



ताम्रचूड



विशूल



व्याघ्र



अर्धसूची



कटक



पल्ली



चन्दन



मुकुल



ताम्रचूड



शिगुल



वग



अर्धसूची



धाट्या



पल्लि



अंजलि



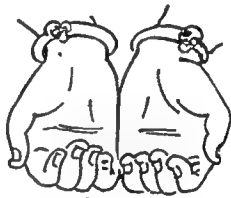
कपोत



कर्कट



स्वस्तिक



पुष्प



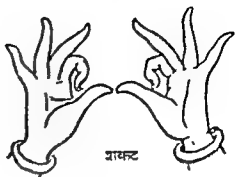
शिवलिंग



कटकावर्धन



कर्तरी स्थातिक



शक्त



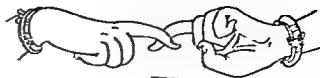
शंख



चक्र



सम्पुट



पाश





याठ

•

परिशिष्ट



पारिभाषिक शब्दसूची

•

ग्रन्थपट्टी

•

सांकेतिका

पारिभाषिक शब्दसूची

[ए० धेंरेडल कीय कृत सस्कृत ड्रामा, ऑक्सफोर्ड यूनि०, लन्दन, १९५४, मोनियर विलियम्स कृत सस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी, ऑक्सफोर्ड यूनि०, लन्दन, १९५६, वामन शिवराम आप्टे कृत सस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी (तीन खण्डों में), प्रसाद प्रकाशन, पूना, १९५७-५९, पी० के० गोडे तथा सी० जी० कर्वे कृत सस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी, प्रगाढ़ प्रकाशन पूना, १९५७-५९, और केन्द्रीय हिन्दी निदेशालय, शिक्षा मन्त्रालय, भारत सरकार द्वारा प्रकाशित पारिभाषिक शब्द-संग्रह, दिल्ली, १९६९ पर आधारित ।]

अ

अक Act

अकम्बल Anticipatory scene

अक्यतार Continuation scene

अकल्प Part of an act

अकित Recorded

अण Base, constituent, element, factor, member

अणज Physical

अणरक्षक Body-guard, guard

अणराग Scented cosmetic

अणहय Subsidiary

अणलीला Movement

अण-विशेष Gesture, physical movement, motion

अणविहृति Change of bodily appearance

अणस्थिति Position

अणहार Gesticulation, dance

अणारवार Charcoal-burner

अणो Predominant

अणुष्ठ First metacarpal

अजलि A cavity formed by folding and joining the open hands together

अन्तरय Private

अन्तरमण्डि Internal juncture

अन्तराल Interstice

अन्तर्ज्ञान Intuition

अन्तर्दृष्टि Insight

अन्तर्बस्तु Content

अन्तपुर Court, harem, inner apartment, women's apartment

अन्तर्साक्ष्य Intrinsical evidence

अंश Share

अक्षर Syllable

अकृत्रिम Genuine, simple

अप्राह्य Inadmissible

अघोषीकरण Hardening

अतिनिर्वहण Carry to excess

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

अनिप्राकृत Supernatural	external manifestation or indication
अतिशय Excessive	of a feeling
अतिशयोक्ति Hyperbole	अनुभूति Feeling
अतिशयवादिता Pedantry	अनुमान Calculation, conjecture, inference
अद्भुत (रस) Marvellous, sentiment of wonder	अनुमति Permit
अद्भुतशेष Dramatic irony	अनुमिति ज्ञान Inferential knowledge
अप'सीमा Lower limit	अनुयायी Follower
अधिकरण Locative	अनुरक्षक Escort
अपिमान Preference	अनुराग Tender emotional
अपिष्ठात् देवता Deity, tutelary deity	अनुराग निवेदन Evince affection
अप्युच्चित्र Base relief	अनुवृत्ता Agreement, correspondence
अननुवृत्ति Inconsistent	अनुवृत्ति Continuation
अनपत्यता Childlessness	अनुषंगी Auxiliary
अनाटकीय Undramatic	अनुषङ्गित Adherence
अनामिका Ring finger, fourth metacarpal	अनुष्ठान Rite
अनियत गति Abnormal caesura	अनुष्ठित Performed
अनियत रूप Abnormal form	अनुसन्धि Subjuncture
अनियमित Irregular	अनुसरण Obedience
अनिवचनीय Ineffable	अनुसरण गति Pursuit movement
अनुकरण कला Mimetic art	अनुमनस्क Absent minded
अनुकरण सिद्धान्त Doctrine of mimesis	अनुमनस्कता Absent mindedness
अनुकरणालम्बक Mimic, imitative	अन्यति Unity
अनुकरणीय Inimitable	अपटी (चित्र जडनिका) Tapestry
अनुकार्य Person portrayed	अपरिवर्तनीय Inevitable
अनुकृति Imitation, mimicry, representation	अपट्ट Fantastic
अनुमति Allow	अपवाद Exception
अनुतप्त Repentant	अपवाहित Auspices
अनुक्त Address of gratitudes	अपिनिहित (स्वर) Epenthetic
अनुपात Proportion	अपिनिहित Epenthesis
अनुबिम्ब After-image	अप्रयायक Unconvincing
अनुभाव Consequents, physical effect,	अभिकथन Allegation
	अनिश्चित Alleged
	अनिर्वात Agent

पारिभाषिक शब्दसूची

अभिकल्पना Design	अमूर्त Abstract
अभिजातवर्गीय Aristocratic	अयोंगखेफ Entr'acte, scene of introduction
अभिधान Designation, nomenclature	अलंकार Poetic figure, figure of speech
अनिन्दन कला Miraclic act	अलौकिक Supernatural
अभिनय Action, dramatic action, gesture, representation	अवज्ञा Defiance
अभिनय करना Acting	अवतरण (भूमिका) Preface, order, method
अभिनय विद्या Science of acting or dramatic representation, art of dancing	अवधारणा Conception
अभिनिवेश Atherence, devotion, attachment	अवधि Duration
अभिनेता Actor, Player	अवमानन Humiliation
अभिनेत्री Actress	अवर Inferior
अभिनेय Acting	अवस्था } Stage
अभिपुष्टि Affirmance	अवस्थान }
अभिभावन Domination	अवेक्षणिय Remarkable
अभिधीषता Accuser	अश्लील Abusive
अभिदक्षि Taste, fondness	अश्रु Weeping
अभिलिखित Recorded	असन्तुलन Imbalance
अभिवन्दन Homage	असम्भाव्य Improbable
अभिवचन Remark	असंग्रह्य Incoherent talk
अभिदृष्टि Attitude	असमानता Disparity
अभिव्यञ्जना Expression	असाधारण Conspicuous, extraordinary
अभिव्यञ्जनात्मक क्रियाशीलता Expressive activity	असाधारण उपव्यव Special development
अभिज्ञापित Expression	असुर Demon
अनिहित Addressed	अहंकार Egoism, vanity
अप्यवेना Appeal	आ
अन्यस्त Habitual	आगिब अभिनय Gestures, gesticulation expressed by bodily actions
अन्वागमन Visit	आकाशभाषित Voice in the air, speaking in the air
अन्युक्ति Remark	आकम्प } Shaking, trembling motion
अन्युदय Temporal perferment	आकाशीय Ethereal
अनर्प Anger, indignation	आकृति Appearance
अनापिक्ता Sincerity	आनन्द Lamentation

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

आख्यान Narrative tale	आसन वेदी Pavilion
आचार्य Master, Professor, teacher, theorist	आहार्य Costume
आतिथेय Host	इ
आतिथ्य Hospitality, reception	इगित Hint, sign, gesture
अस्मिन्ना Side	इतिवृत्त Annal
आत्मनिवेदन Submission	इष्यं Envious
आदेश Precept	इष्या Envy
आधार Base, ground	उ
आधारभूत Fundamental	उक्ति Expression, phrase
आधार सामग्री Data	उत्कीर्तन Narration
आधिकारिक Principal	उत्पायक Challenge
आनुवंशिक Genetic	उत्पत्तन Flying-up
आनुवंशिकता Heredity	उत्प्लवन Jumping up, leaping up
आप्त	उद्गाता Singer
आप्तता	उद्गार Effusion
आप्त प्रमाण } Authority	उद्गीत Anthem
आभास Appearance	उद्घात्य Abrupt dialogue
आभासित Apparant	उद्घोषित करना Proclaim
आभिजात्य Classical	उद्दीपन Stimulus
आमूक्त Introduction, opening, prologue	उद्दीपन विभाव Excitant determinants
आम्नाय Sacred, tradition	उद्भावना Invention
आयतकार Rectangular	उद्भूति Manifestation
आरोप Impose	उद्घेग Distress, going swiftly
आलङ्कारिक Ornamental	उपकल्पित Supposed
आलम्बन Object	उपकरण Apparatus, instruments
आलम्बन विभाव Fundamental determinants	उपनागरिका Refined
आलाप Voice	उपपत्ति Proof, reason, theory
आवेग Agitation, impulse	उपसंहार Close, conclusion
आवृत्ति Frequency, recurrence	उपस्थापन Presentation
आशीर्षचन Benediction	उपाख्यान Episode
	उपादान Maternal
	उपालम्भ Rebuke, reproach

पारिभाषिक शब्दसूची

उपेक्षा Indifference
 उपोद्घात Exordium
 ऋ
 ऋजुगति Rectilinear movement
 ए
 एकद्वय } Monotonous
 एकस्वर }
 एकांक } one act, single-act
 एकाकी }
 एकाग्रता Concentration
 एकरन्ध्रिता Unity
 एकालाप Monologue
 झी
 औद्भूतम् Hauteur
 औपचारिक Official
 ऋ
 कक्षुकी Chamberlain
 कथक Reciter
 कथानक Plot, story
 कथास्थिति Situation
 कथित Alleged
 कथोद्घात Catastasis
 कथोपकथन Conversation
 कथिष्ठा Fifth metacarpal
 कथभारिय Metacarpal
 कलस Vase
 कला Dign, any practical art
 कलाकार Artist
 कलात्मक योग्यता Artistic ability
 कलानिमित्त Artificial
 कलाबान Acrobat

कला संकल्पना Art concept
 कला सन्नाय Faculty of arts
 कल्पना Idea, ingenuity, supposition
 कल्पित Feigned, imaginary
 काम Love
 कामदेव God of love
 कायिक चेष्टा Posture
 कार } Artistic
 कार }
 कार्य Action
 कार्यक्रम Proceeding
 कलाग्विति Unity of time
 कायाव शबुकी Red jacket
 कुट्टिनी Go-between
 कुतूहल Instinct of Curiosity
 कुलभूत Family preceptor
 कुलदेवता Lar
 कुशीलप Actor
 कुत्रिम Artificial
 केलि Sportive play
 कोमल Soft
 कौशलपुण Skilful
 कौशिकी वृत्ति Graceful manner
 क्रिया विधि Procedure
 क्षेपक Monk
 क्षेपक Interpolation
 ऋ
 खलनायक Villain
 य
 दयधं Demi God
 दण्डिनी Courtesan hetaira

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयद्वय

गति } Movement
गतिविधि }

गतिमूलक Kinetic

गतिभग Ataxia

गण Tribach

गमनसिद्धि Development

गर्भांक Embryo act, embryo drama

गाथागीत Ballade

गीतिका Cantiga

गीति नाट्य } Opera
गेय नाटक }

गेय पद Song proper

ग्राह्य Admissible

घ

चतुरङ्ग Harmonious

चपलता Inconstancy

चरित्र चित्रण Characterisation

चारी Steps and movements

चित्तवृत्ति Mental condition, disposition

चित्र वेष Gay garment

चित्रण Dehneation

चेट Slave, servant,

चेटी Female servant

चेतना Awareness

धेला } Acolyte
धेली }

धेष्टा Action, gesture

धीरस Harmonious

छ

छन्दोबद्ध Metrical

छद्मवेग Disguised

छल Cheating ruse

छाया नट Shadow player

छाया नाटक Shadow drama

छाया नाटककार Shadow dramatist

छाया नाट्य Shadow play

छाया प्रक्षेप Shadow projection

छाया प्रयोग Shadow device

ज

जन नाट्यशाला Popular theatre

जनश्रुति Rumour

जनान्तिक Aside, private conversation

जवनिका Curtain

ज्येष्ठा नायिका Earlier heroine

झ

दण Manner, mode

त

तंत्री वाद्य String instrument

तजनी Second metacarpal

ताल Time

तिरस्करिणी } Traverse curtain
तिर्यक यवनिका }

त्रिगत Triple explanation

त्रिपञ्चाङ्ग Holding up three fingers

त्रिभुजाकार Triangular

त्रिमान Trimeter

त्रिमूर्ति Trinity

द

दणक Audience

दण्डक दण्ड Auditorium

दीक्षा Sacrament

पारिभाषिक शब्दसूची

दीक्षित Consecrated	नाट Dancing, acting
दुम्बुभी Trumphet	नाट्य Drama, heroic drama
दुःशान्त Tragic	नाट्यक Actor, dancer of a drama
दूत Ambassador, messenger	नाट्य प्रयत्न The arrangement of a drama
दृष्टान्त Instance	नाट्य विधि Dramatic action
दृष्टि View	नाट्यीकरण Dramatization
दृष्टिद्विषेय Side glance	नाट्यीय Dramatic, theatrical
दृष्टि विभ्रम Amorous glance	नाट्यीय गीत Dramatic lyric
दृश्य Visual, scene	नाट्यीया Actress or dancing girl
दृश्य सज्जा Mise-en-scene	नाटार } The son of an actress or dancing girl
दृश्यावली Scenery	नाटार }
म	नाटिका Lesser heroic comedy, short heroic comedy
मासिक नृत्य Cult dance	नाटिक Mimic representation
स्वनि Suggestion, sound	नाट्य Mimetic art
स्वनि चित्र्य Acoustic image	नाट्यप्रकृता Dramatic representation
न	नाट्यगीत Action song
नट Actor, comedian, dancer	नाट्य धर्म Convention of dramatic form
नटन Dancing, acting, gesticulation	नाट्यधर्मिका } Rules of dramatic representation
नटनी, नटी Actress, The wife of the Sūtra-dhār	नाट्यधर्मो } tation
नटरंग Theatrical stage	नाट्य नृत्य Mimetic drama
नटसूत्र Directions or rules for actors	नाट्य रास } Pantomime, kind of play,
नटपा Company of actors	नाट्य रासक } consisting of one act
नटान्नाय Sacred traditions of actors	नाट्य रूप Dramatic form
नर्त Dancing	नाट्य लक्षण Dramatic beauty, dramatic characteristic
नर्तक Dancer, dancing preceptor,	नाट्य विवाद Agon
नर्तयितु Dancing master	नाट्य वेद Science of drama * and dancing
नर्म सचिव Boon companion	नाट्यवेदी Stage
नर्म मुहूर्त Friend in sport	नाट्य धृति Dramatic style
नान्दी Benediction, a short of prologue at the beginning of a drama	
नाच Nausch	

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

नाट्यमण्डप Theatre	theatrical building	नेत्रमय प्रयोग Art of toilet making
नाट्यमण्डप नृत्य	dancing hall	नेत्रमय विधान Arrangement of the living
नाट्यमण्डपशास्त्र Dramaturgy,	theory of dramatic	room, dress and appearance
नाट्यमण्डपशास्त्री	art dramatic science	नेत्रमण्डपित Voice from behind the scene
नाट्यमण्डपशास्त्री	Theorist on the drama	नौटंकी Dramatic sketch
नाट्यमण्डपि Dramatic artist		प
नाट्य सन्तारण Dramatic exhibition		पनाका Episode
नाट्य सिद्धान्त Theory of dramatic art		पताका इव नर Equivoke, proepusode
नाट्य स्पर्श Dramatic touch		परम्परा Tradition
नाट्यमण्डप	Dancing building	परम्परागत Conventional
नाट्यमण्डपार्य	Dancing master	परिचर } Attendant
नाट्यमण्डपिन Dramatic action		परिचरिका }
नाट्यमण्डपिन Dramatic phraseology		परिचर्या Perspective
नाट्यक Hero		पाठ Text, recitation
नाट्यिका Heroine		पाठाभिनय Actor play
नाट्यकरी कथा Legend		पात्र Eligible figure
निदेशक Director		पादपीठ Foot-stool
निदेशन Direction		पाद पृष्ठ Background, lateral
निषणादि Anagnosis		पार्श्विक गति Lateral movement
निश्चयन कीर्तय Absolute beauty		प्रीतिवर्ध Parasite companion, one who
निर्देशात्मक Negative		असा is the hero of a drama
निष्कर्ष Conclusion		पुरातन Antique
निष्पत्ति Accomplishment achievement		पुराणिक Colophon
नृत्य Dancing, acting, move about		पुल्ल Model work
नृत्यशास्त्र Science or art of dancing		पुर्वशीर्षिका Prolegomena
नृत्यहस्त Position of the hands in dancing		पुर्वरंग Preliminaries
नृत्य Dance, pantomime mimetic art		पुर्वस्तु Interposition
नृत्योन्माद Dancing mania		पुर्वमुखा Prestage
नेता Leader		पुर्वभाषित Foreshadowed
नेत्रमय Raiment stage property, decoration an ornament		पुर्वभाषित Promotion
नेत्रमयगृह Actor's quarter or retiring room, toilet room		पौराणिक कथा Legend
		पौराणिक पात्र Mythical figure

शारिभाषिर शब्दसूची

प्रकरणिका Little bourgeois comedy	प्रदर्शन } Exhibition
प्रकरण Incident, interlude or episode inserted in a drama to explain what is to follow	प्रदर्शनी }
प्रक्रिया Process	प्रधान Main
प्रक्षेप Projection	प्रभाव Impression, effect
प्रगीत } Lyric	प्रवेद Distinction
प्रगीतार्थक }	प्रयोक्ता Performer
प्रज्ञान Noesis	प्रयोग Action, practice, usage use
प्रणति Submission, humility	प्रयोजक Sponsor
प्रतिहृति Copy, reproduction	प्ररोचना Propitiation
प्रतिनायक Enemy of the hero	प्रसार Raving
प्रतिपादन Exposition	प्रवर्णक Founder, author
प्रतिबिम्बित Reflected	प्रवर्तन Operation
प्रतिमान Model	प्रविधि Technique
प्रतिमुख Progression	प्रवेश Admission, entry, introduction
प्रतिरूपित Represented	प्रवेशक Introductory scene, prelude
प्रतिलोम Reverse	प्रवृत्ति Activity, tendency, trend
प्रतिवाद Contention	प्रशस्ति Eulogy, panegyric
प्रतिषेध Forbid	प्रसन्न मुद्रा Glad appearance
प्रतीक Sign, symbol	प्रसाद Clearness, perspicuity, simplicity
प्रतीति Apprehension, perception, app- earance	प्रसाधन Toilet, dressing
प्रतीहार } Doorkeeper	प्रस्ताव Proposition
प्रतीहारी }	प्रस्तावना Preface, prologue, introduction
प्रत्यक्ष Direct, obvious	प्रस्तुतीकरण Exposition, presentation
प्रत्यय Suffix, concept	प्रस्थान Exit
प्रत्ययग्रहण Affixture	प्रस्थापना Thesis
प्रत्ययात्मक Conceptual	प्रहस्य Raillery
प्रत्याख्यान Denunciation	प्रहसन Farce
प्रत्यायक Convincing	प्रहेलिका Enigmatic
प्रत्याहार A particular part of the Pūrva- ranga	प्रहार Rampart
	प्रारम्भिक Hypothesis
	प्रतिविष्ट वृत्त Episode
	प्रियोक्ति Compliment
	प्रयोक्तावेष्टा Place for the audience, auditorium

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

प्रेक्षागार } प्रेक्षागृह } प्रेक्षास्थान }	Play-house, auditorium, theatre	भावकानुभूति Sentimental भावोद्बोधन Creation of sentiment भूमि Stage भूमिका Part, role भ्रकुश A male actor female attive
फ		
फलागम	Ending	
ब		
चिम्ब	Disk	
भ		
भंगिमा	Posture	
भरतविरच	Final benediction	
भविष्य वाणी	Prophecy	
भाष	Monologue	
भाङ बाछ	Wind instrument	
भारती वृत्ति	Verbal manner	
भाव	Emotion, display of emotion, state of feeling, sentiment	
भावचित्र	Ideogram	
भाववेष्टा	Amorous gesture	
भावहता	Mood	
भावना	Feeling, spirit, sentiment	
भावेनेरि	A kind of dance	
भाव विक्षोभ	Emotional disturbance	
भाव-वृत्ति	Affect	
भाव-समल	Mixture of various emotions	
भावाम्भ	Emotional	
भावाम्भ अभिवृत्ति	Emotional attitude	
भावाम्भ प्रतिक्रिया	Emotional reaction	
भावाम्भेण	Displacement of affect	
भावाम्भता	Affective fallacy	
भावाम्भेण	Passion	
भावाम्भार	Emotional intensity	
		मगल नृत्य Circular dance, मगल इलोक Verse of benediction मण्डल Circle, orb, ground मण्डलक Disk मण्डल नृत्य Circular dance, dance in ring मण्डली Group मत्तवारणी Varanda मध्यमा Third metacarpal मध्यान्तर } Interval मध्यावकाश }
		मन Mind, spirit मनोभाव Disposition of mind, sentiment मनोरञ्जन Entertainment मनोविनोद Amusement मनोवेग Emotions मनोवृत्ति Mentality, temper महावारी Violent movements महानृत्य Cosmic dance मृग (सर्पि) Opening मुख्य Main मुख्य भाव Leading idea मुख्य रस Leading sentiment मूक अभिनेता Mummer, pantomime मूक नाट्य Mummer), pantomime मृच्छंका Cadence मौलिकता Originality

पारिभाषिक शब्दसूची

य

यति Diocercus

यवनिश Curtain

र

रगमौलक } Actor, player
रगमौली }

रग दिदेश Stage direction

रगपीठ Stage, platform

रगप्रवेश Entering on the stage

रग मंगल A festive ceremony on the stage

रगमंच Stage

रग मण्डप Play-house, theatre

रगशाला Theatre

रगोपजीवी Player

रतिभाव Erotic, love

रसमौल्यता Charm, sweetness

रस Sentiment

रस निरूपति Creation of sentiment

रस-प्रतीति } Realization of sentiment
रस-भाषना }

रसास्वाद Aesthetic pleasure

राग Mode of music

राग-रागिनी Modes of singing

रागाभाव Acathisis

रास } Baller, a kind of dance
रासवेल }

रासमण्डल Sportive dance, circular dance

रासलीला Erotic game

रीति Manner, style, fashion

रुढि Convention

रूप Aspect, fashion, form

रूपक Drama, metaphor

रूपक प्रकार Dramatic type

रूप भेद Variant

रूपान्तर Adaptation, version

रुपाजीवा Courtesan

रोमांच Horripilation

स

संदाश Mark, trace, trail, sign

संदाशा Indication by speech

सव Rhythm

सलित Gay, light-hearted

सलित मगह्वर Grace of form

सलित कला Pleasant art

सलित कला अकादमी Academy of Fine

Art

सामर्थ्य Metaphorical

सालिख्य Grace, elegance

सौख्य भाव Sportive mood

सौख्य आख्याना Folk myth

सौख्यनीति Folk ethics

सौख्यनृत्य Folk dance

सौख्यघर्षा Popular, mundane

सौख्यरीति Folk custom

सौख्यविश्वास Folk belief

सामाचार Morals

सौख्यनुमोदन Popular approval

सौख्यिक Popular

सौख्यिक आनन्द Normal pleasure

व

वंश Family, line, stock

वशानुग Hereditary

वन्दन Salutation

पारिभाषिक शब्दसूची

व्यर्थोक्ति Suture	सकल्पना Conception
व्यजना शक्ति Power of suggestion	सकुचन गति Shrinking movement
व्यभिचार Adultery	सकेत Allusion hint, indication
व्यसन Vice	सकेत भाषा Gesture language
व्याख्या Explanation, interpretation	संक्रमण Transitional
व्याख्याता Interpreter	संगेष Compendium
व्यास Diameter	संगत Accompaniment
व्युत्पत्ति Etymology, aesthetic equipment	संगति Consistency, harmony
व्रीडा Shame	संगीतकार Composer
वृत्तगान Chorus	संगत गोष्ठी Concert
वृत्त Action, circle, orb	संगत स्वर Musical feature
वृत्ति Career, profession, commentary	संगीत सभा Concert club
श	सप Fraternity, order
शक्र Miles gloriosus	संचलन Locomotion
शठ Decentful	संचारी Transient
शलाका Pencil	संचारी भाव Evanescent feeling transitory state, associated state
शाला School	संज्ञान Cognition
शास्त्रकार Theorist	संदर्भ Context reference
शिरा Tuff of hair	संघि Contraction, juncture
शिल्पकार } Artiste	संघ्यन्तर Special juncture
शिल्पकारी }	सम्प्रसारित Epenthetic
शैक्षिक Academic	समापक Interlocutor speaker
शैली Style, genre, character	समिलित Combined
शोक गीत Dirge	समय Contingence
श्लेष Pun, Paronomasia	संयुक्त Combined
श्लोक Verse	संयुक्त वाद Combined fooring
शृंगारिक Voluptuous	संयोजन Combination
धुति कटुत्व Cacophony	संलाप Dialogue
धुति क्षुब्ध Enargia	संवाद Dialogue, conversation
श्रोता Listener	संवेग Emotion
स	संबन्धमय Emotional
सकल्प Determination, purpose, will	संवेदन Perception

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

सत्पापक Founder	मुक्तीतर Hedonic
सती Maiden	सुसंस्कृत Improved
सत्त्व (गुण) Element of goodness, element of truth	सूक्ष्मार्य Amablysia
समरूप Analogous, equivalent, parallel	सूत्रधार Director, stage director, narrator
समरूपता Concordance, similarity	सौन्दर्य Elegance
समर्पण Resignation, offer	सौन्दर्यात्मक अभिवृत्ति Aesthetic attitude
समवहार Kind of drama	सौन्दर्यानुभूति Aesthetic experience
समवर्गी Allied	स्त्रीनक Particular point or situation in dramatic action
समवेत गान Chorus	स्त्रीपक Stage-master
समवेत वादन Instrumental concert	स्त्रीधीभाव Dominant emotion, sentiment
समानता Parallelism	स्थित पाठ्य Standing recitation
समापक Finishing, fulfilling	स्थिति Situation, status
सामान्य Traditional repetition or mention	स्पर्श Mute, touch
समारोह Ceremonial party	स्मृति Recollection
सर्ग Canto	स्वगत Aside, personal
सर्ववैशिष्ट्य An actor	स्वभाव Genius, nature, temper, temperament
सहचर {	स्वरभग Change of voice
सहचरी { Confident companion	स्वरंज्य Concord
सहचारी Associative	स्वाय Mune, mimic art, mimetic performance
सहायक Tributary	स्वेद Perspiration
सागीत Opera	हृ
सागीत पाठ Libretto	हर्ष Joy
साहित्यिक अभिनय Expression	हल्लीत Dancing in a ring
साहित्यिक भाव Physical counterparts of feelings and emotions	हल्लीतक One of the 18th uprupakas or minor dramatic composition, a kind of circular dance.
साहित्यिक वृत्ति Grand manner, apollonian spirit	हाव भाव Gesture and posture
सादृश्य Parallelism	हास्य Jestings, amusement, comic
साधारणीकरण Generic action	हास्योत्पादक Comic
सामनस्य Harmony	
सालम्बित्रा Figure	
सुसुमार Delicate, tender	



ग्रन्थपुटी



नाट्यशास्त्र

Abhinavagupta

Abhinava Bhārtī ke tin Adhyāya, with a comm. on Nāṭyaśāstra of Bharata, with oriental text and Hindi translations and textual criticism, by Viśvēśwar Śidhānta Śrōmanī. Delhi, The University—Hindi Dept. 1960

Sanskrit-Hindi

Bharata

Nāṭyaśāstra (A treatise on the theatre including the art of Music and dancing) Edited by Śivadatta and Kaśinātha Pandurang Parab (Kavyamālā Series No 42) Bombay, 1894

Sanskrit

Bharata

Nāṭyaśāstra, tr. by cintāmana Gangādhara Bhānu Poona, S. P. Majumdar, 1917

Marathi

Bharata

Nāṭyaśāstra Ed. by Batuknātha Śarmā and Bāladeva Upādhyāya (Kāśī Sanskrit Series, No 60) Benaras, 1929 (Chapt 1-36)

Sanskrit

Bharata

Nāṭyaśāstra, in four volumes, with the commentary Abhinava Bhārtī of Abhinavagupta Ed. with an Index and Illus. by Rāmakṛṣṇa Kavī (Gāekwad's Oriental Series), Baroda, 1934 to 1954

Sanskrit

Bharata

Nāṭyaśāstram, with Hindi tr. by Bholānātha Śarmā Kanpur, Sahitya Niketan, 1954 (First 3 Chapters)

Sanskrit-Hindi

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

Bharata

The Nāṭyaśāstra Critically ed with introd by Manomohan Ghos Calcutta, Asiatic Society 1956 (Bibliotheca Indica 272A) Text Variantis in footnotes
Sanskrit English

Bharata

Nāṭyaśāstram Ed with Hindi tr by Ramgovinda Śukla, 2nd ed (Haridraśa Sanskrit Series No 223) Benaras Chowkhamba Sanskrit Series office 1957 (Chap 12)
Sanskrit Hindi

Bharata

Nāṭyaśāstra with Hindi tr by Kṛṣṇadatta Vajapeyī ed by Umanath Bali Lucknow Bhata Khande Sangit Vidyapeṭh 1959 Pt 1 Adhyāya 1-7 Includes Sanskrit text
Sanskrit Hindi

Bharata

Nāṭyaśāstramu tr from Sanskrit with Telugu by Ponangi Śrīrama Appuruv Secunderabad Āndhra Pradesh Nāṭya Sanghamu 1959 Illus Plates Bibliog Along with the Commentary Gupta Bhavaprakāśikā
Telugu

Bharata

Nāṭyaśāstram tr by Binambār Ācārya Bhubaneswar Orissa Sahitya Akademi 1964 V I
Orya

Bharata

Nāṭyaśāstra with Hindi tr by Raghunāth Varanasi Motilal Banarasidas 1964 (Chap 17)
Sanskrit Hindi

Bharatiya Nāṭyashastra, By

Godvarari Vasudev Kelkar Poona Abhibhusan Press 1928
Marathi

Bharatiya Nāṭyashastram

Traite de Bharata Sur le Theatre Texte Sanskrit edition critique avec une introduction Les variantis tirées de quatre manuscrits une table analytique et des notes Precedée Par Toanny Grosset (Annales de L. Université de Lyon, fasc XL) Tome I Paris (Lyon), 1898
Sanskrit English

Varma, K M Ed

Nāṭyaśāstrasamgraha Vols I II Calcutta Orient Longmans 1956
Sanskrit English



अभिनयदर्पण

MANUSCRIPTS

- 1 A Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Adyār Librāry, Part II, p 46a
- 2 A Hand-list of Manuscripts in the Āndhra University Library, Waltair, 32728
- 3 A Catalogue of the Sanskrit and Prakrit Manuscripts in the Library of the India office, London Part III, 1248, 3090
- 4 A Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Library of the India office, London 1249, 5270
- 5 A Classified Index to the Sanskrit Manuscripts in the Palace of Tanjore, 60 b (10 Mss)
- 6 A Descriptive Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Government Oriental Manuscripts Library, Madras, 12980 85, 15864 (with Telugu)
- 7 A Triennial Catalogue of Manuscripts Collected for the Government Oriental Manuscripts Library, Madras, 1471, 39746 b, 5316, 5896 b
- 8 A Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Government Oriental Manuscripts Library, Mysore, I, p 307 (Fr)
- 9 A List of Sanskrit Manuscripts in the Private Libraries of Southern India, Vol I, Madras, 16, 950, 2003, 7264, II, 450, 500, 2203, 5473
- 10 Report on a Search for Sanskrit and Tamil Manuscripts for the year 1869 97, II, 304
- 11 The list of the unprinted Sanskrit and Kannada Manuscripts in the Palace Sarswati Bhandar (Maharaja's Sanskrit College), Mysore, p 7
- 12 A Catalogue in Shlps of the Manuscripts in the Telugu Academy, Cocanada, 1950
- 13 A Descriptive Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Tanjore Maharaja Serfoji's Sarswati Mahal Library, Tanjore, 10685 94
- 14 A Hand-list of the Sanskrit Manuscripts acquired for the Travancore University Manuscripts Library, Trivandrum, 4353
- 15 A typed list of the Manuscripts in the Vishwabharti, Santiniketan, 3038 (A), 3135
- 16 A Catalogue of South Indian Sanskrit Manuscripts (especially those of the whish Collection) in the Royal Asiatic Society, London, 110
- 17 A Hand-list of the Manuscripts in Ramnagar State, Varanasi, III, p 257

PRINTED

Coomaraswamy, Anand and Gopala kristnayya, tr.

The Mirror of Gesture, being the Abhinayadarpana of Nandikēsvara, tr into

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

English with intro and notes London, (Cambridge), Harvard University press, 1917

Reprint K. Paul, London 1936 Illus

English

Nandikesvara

Abhinayadarpana, tr by Kēśav Bhagvant Punekar Baroda, desī Shikshan Khate, 1901

Marathi

Nandikesvara

Abhinayadarpanam, A manual of gesture and posture used in Hindu dance and drama Edited with introd English tr and notes, by Manomohan Ghos (Calcutta Sanskrit Series, No 5) Calcutta, 1934

Sanskrit English

Revised 2nd ed with English translation, notes, illus and the text Critically Calcutta, K. L. Mukhopādhyaya, 1957

Sanskrit English

Nandikesvara

Abhinayadarpanam A manual of gesture and posture used in Hindu dance and drama Ed with a Bengali Translations, notes and illustrations, by Asokanāth Bhattācārya, with a foreword by Dr Aranindranāth Tagore, Calcutta, 1938

Sanskrit Bengali

Nandikesvara

Abhinayadarpana, with illus, tr by Ranjan Madras, Nāṭya Nilavam, 1949

Tamil

Also Contains 'History of dancing in Tamil' by the translator

Nandikesvara

Abhinayadarpanam, with illus tr from Sanskrit by Virārāghavayyan Madras, U V Swamināthaiyar Library, 1957

Contains Sanskrit text

Sanskrit Tamil

Nandikesvara

Bharatīrnavaḥ, with English and Tamil translations ed by K. Vasudeva Śāstri Tanjore Sarasvati Mahal Library, 1957

Sanskrit English-Tamil



सन्दर्भ

भारतीय नाट्य और रंगमंच पर सन्दर्भ ग्रन्थ

ASSAMESE

Barua, Satyaprasad

Natak aru abhinaya prasangar Gauhati, Padma Prakash 1961

Foreword by Atulcandra Hajrika.

ENGLISH

Ambrose, Kay

Classical dances and Costumes of India, London, Adamard Charles Black, 1957

Anand, Mulk Raj

Dancing foot. Delhi, Ministry of Information and Broadcasting 1957

Andhra Pradesh Sangeeta Natak Akademi, Hyderabad

Music, dance and drama in Andhra Pradesh, report of the Survey, ed by V K Krishna and Srinivas Cakravarti Hyderabad Dec, 1960

Archer, William

Play making A manual of craftsmanship, London, 1912

Bandyopadhyay, Prajesh

The Folk dance of India, 2nd ed edited Allahabad Kitabistan 1959 with plates and biblog

Bhartiya Nrtya Kala Mandir, Patna

Bulletin, Vol 1, No 1 Feb 1958 Illus (Periodicals)

Bruhl, Odette Monod

Indian Temples Oxford, University Press, 1937 Second ed 1952 Illus
Notes and Index with a preface by Sylvan Levi

Coomaraswamy, Ananda

Hindu Theatre Indian Historical qur Vol 9, 1933

Coomaraswamy, Ananda

The dance of Śiva Bombay, Asia Publishing House, 1952 Illus Photos

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

Datta, Gurusaday

The Folk dance of Bengal ed by Asok Mitra Calcutta, Birendra Saday Datta, 1954 List of plates with explanatory notes at end

Ghurye, Govind Sadashiv

Bharatnatya and its Costume Bombay, Popular Book Depot, 1958 (with plates)

Gupta, Chandrabhan

Indian Theatre Varanasi, Motilal Banārsidas, 1954

India

Ministry of Information and Broadcasting Publications Division Indian dance Delhi, 1957 Illus Photos Reprint, First Pub in 1955
Talks broad cast in the National programme from the Delhi Station of All India Radio in a Series entitled 'Indian Dance'

India

Ministry of Information and Broadcasting Publications Division Indian dance Delhi, 1957, Illus Photos

India

Ministry of Information and Broadcasting Publications Division Indian drama Delhi, 1959, Plates Reprint First Pub in 1956

India

Ministry of Information and Broadcasting Publications Division Folk dances of India Delhi, 1960 Reprint, First Pub in 1956

India

Ministry of Scientific Research and Cultural Affairs Aspects of Theatre in India today New Delhi, 1960 Plates

India

* Ministry of Transport and Communications. Tourist Division The Dance in India Delhi, Publications Division, 1958 Illus

Indian Classical Dances

New Delhi, Hind Gyan Mala, 1960

Krishana Ayyar, E.

Bharata Nāṭya and other dances of Tamilnad Barod, College of Indian Music, dance and dramatics, 1957

College of India music and dramatics Publication Series, No. 5

Leela, Row Dayal

The Classical dances of India Delhi, Publication Division, 1960

Leeson, Francis

Kām śilpa (A study of Indian Sculptures depicting Love in action), with plates, notes, bibliography and index Bombay, D B Taraporewala, 1962

Mankad, D. R.

Ancient Indian Theatre (an interpretation of Bharata's Second Adhyāya) 2nd ed edited Anand, Charotar Book Stall, 1960 Previous ed 1950

Munshi, K. M.

Sage of Indian Sculpture Bombay, Bharatiya Vidya Bhawan, Illus Notes

Ranganath, H. K.

The Karnāṭak Theatre Dhārwar, Karnatak University, 1960 (Karnāṭak Univeristy Research Series I) with bibliog and footnotes.

Richards, North

The Village Play, by North Richards, by Dinkar Kausik Delhi, Publications Division, 1961 Illus Previous ed 1956

Seminar on Contemporary

Play-Writing and Play-Production, New Delhi 1961 Report (New Delhi), Bhartiya Nāṭya Sang, 1961

Thomas, P.

Kāma Kalpa, (or the Hindu Ritual of Love), with Plates and Index Bombay, D B Tāraporewāla, 1960

Varma, K. M.

Nāṭya, nṛtta and nrtya, their meaning and relation Calcutta, Orient Longmans, 1957

Wilson, H. H. and others

Theatre of the Hindus Calcutta, Suśil Guptā, 1955

गर्ग, लक्ष्मीनारायण

नाट्य के गोष्ठाट्य, हादस्य, सङ्गीत कार्याट्य, १९६१ सचिव।

गर्ग, लक्ष्मीनारायण सम्पा०

नाट्य अङ्ग, सङ्गीत परिचय, हादस्य, सङ्गीत कार्याट्य, []।

गर्ग, लक्ष्मीनारायण

काव्य नृत्य, हादस्य, सङ्गीत कार्याट्य, []।

गोविन्दराम, मेठ सम्पा०

गुप्तगीता एक परिचय, महम्मदरहमाननामक अक्षरान्, दिल्ली, भारतीय विश्व प्रकाशन, १९५९, सचिव।

गोविन्दराम, मेठ

नाट्यकला सीमासा, स्नातकोत्तर, मध्यप्रदेश शासन परिषद, १९६१, गन्धर्वकी तथा नन्दर्भ ग्रन्थ सूची।

चतुर्वेदी, सीताराम

जनित्र नाट्यशास्त्र, रूपरचना, मञ्चन सूत्र और हिन्दी व्याख्या सहित, भाग १, इन्स्टीट्यूट, दिल्ली, १९६४।

चतुर्वेदी, सीताराम

✓ भारतीय तथा शास्त्रिक रङ्गमञ्च, लखनऊ हिन्दी समिति, सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश शासन, (हिन्दी समिति ग्रन्थमाला, क्रमांक ८३), १९६४, चित्र, रेखाचित्र एवं फोटो।

जैन, के० एम०

कव्यक मटवरी नृत्य, द्वितीय सम्स्करण, उबनऊ, देववाणी प्रकाशन, १९५८, सचिव।

द्विवेदी, हजारीप्रसाद

✓ नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा और दार्शनिक, मञ्चन सूत्र, हिन्दी अनुवाद और धार्मिक की ध्वनि सहित, दिल्ली, शास्त्रिक प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, १९६०।

परमार, श्याम

काव्यनर्त नाट्य परम्परा, वाराणसी, हिन्दी प्रकाशक, १९५९।

परिहार, राधाकृष्ण

नृत्यकला मञ्चरी, पिताजी, विरथा शिक्षा सम्पादन, []। सचिव।

BENGĀLĪ

Bhattacharya, Charuchandra

Atha nata ghatuta, by Sutrādhara, Calcutta, Basudhārā, 1961 Illus

Chaudhuri, Binay

Bāṅga raṅga māñca Calcutta, Sahitya Chayanika, 1961

Das, Prabalad

Nṛtyavijñān Kāthakalānṛtya Mudrā 2nd ed Calcutta, Prabhāt Kāryālaya, 1959 Illus Diags

Ghosh, Manomohan

Pracina Bharter Nāṭyikalā Calcutta, 1945

Ghosh, Shantidev

Grāmīn Nṛtya O Nāṭya Calcutta, Indian Associated, 1960 with Pts II Essays

Indramitra,

Syghar, Calcutta, Tribhāṇī 1961, Illus

Sen, Ashok

Abhinayasilpa O Nāṭyaprayojana Calcutta, A Mukherjee, 1961. Illus

Sutrādhara

Vol 1, No 1, Calcutta, June 1960

GUJRĀTĪ

Madiya, Chunilal Kalidas

Natak Bhajavālm Pahelam Dasa Panchaya Pustika Pravṛtta, 1958

Thakar, Jasvant Dayashankar

Lokanṛtya and gamḍuni Baroda, Prachyavidya Mandir, 1961 Diags

हिन्दी

भोता, वसन्त

नाट्य समीक्षा, दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, २०१६ वि०।

गर्ग, लक्ष्मीनारायण

नाट्यभारती, हावरण, सद्गीत कार्यालय, १९६१, सवित्र।

ग्रन्थपुटी

गर्ग, लक्ष्मीनारायण

भारत के लोकनाट्य, हायरम, सङ्गीत कार्यालय, १९६१ मचिन।

गर्ग, लक्ष्मीनारायण सम्पा०

नाट्य अङ्ग, मङ्गीन पत्रिका, हायरम, सङ्गीत कार्यालय, []।

गर्ग, लक्ष्मीनारायण

कल्पक नृत्य, हायरम, सङ्गीत कार्यालय, []।

गोविन्ददास, सेठ सम्पा०

रामलीला एन परिचय, मह-सम्पादन रामनागयण अप्पवाल, दिल्ली, भारतीय निग्न प्रकाशन, १९५९, मचिन।

गोविन्ददास, सेठ

नाट्यकला मीमांसा, ग्यालियर, गध्यप्रदेश ग्रामन परिषद, १९६१, शब्दसूची तथा मन्दर्भ ग्रन्थ सूची।

चतुर्वेदी, सीताराम

अभिनव नाट्यशास्त्र, रूप-रचना, सस्त्रुन मूल और हिन्दी व्याख्या महिन, भाग १, इलाहाबाद, विज्ञान महल, १९६४।

चतुर्वेदी, सीताराम

✓ भारतीय तथा पादशास्त्र रङ्गमञ्च, लग्नक, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश ग्रामन, (हिन्दी समिति ग्रन्थमाला, ग्रन्थान ८७), १९६४, चित्र, रेखाचित्र एवं फोटो।

जैन, के० एस०

कल्पक नटवरी नृत्य, त्रितीय सस्वरण, लग्नक, देववाणी प्रकाशन, १९५८, मचिन।

द्विवेदी, हजारीप्रसाद

✓ नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा और दशरूपक, सस्त्रुन मूल, हिन्दी अनुवाद और पत्रिका की वृत्ति सहित, दिल्ली, राजनमग्न प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, १९६३।

परमार, इयाम

लोकधर्मो नाट्य परम्परा, वाराणसी, हिन्दी प्रकाशन, १९५९।

परिहार, रामाश्रुण

नृत्यकला मञ्जरी, पिलानी, विरला मिशन सस्यान, [], मचिन।

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

प्रकाश नारायण

मणीपुरी नृत्य, इलाहाबाद, कला प्रकाशन, १९६१, सचित्र।

प्रकाश नारायण

कथक नृत्य, इलाहाबाद, कला प्रकाशन, वितरक-सङ्गीत सदन प्रकाशन, १९६१, सचित्र।

प्लानिंग रिसर्च ऐंड ऐक्शन इन्स्टिट्यूट, लखनऊ

लोक रङ्गमञ्च और लोक सङ्गीत, लखनऊ, १९६२।

भारत, वैज्ञानिक अनुसन्धान और सांस्कृतिक कार्य मन्त्रालय

भारतीय रङ्गमंच के क्षितिज, नयी दिल्ली, [], चार निबन्ध।

रघुवश

नाट्यकला, दिल्ली, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, १९६१, सन्दर्भ ग्रन्थ सूची, टिप्पणियाँ।

राय, गोविन्दचन्द्र

भरत नाट्यशास्त्र में नाट्यशालाओं के रूप, वाराणसी, वासी मुद्रणालय, १९५८।

धर्मा, केशवचन्द्र

भारतीय नृत्यकला, इलाहाबाद, रिताय ग्रहल, १९६१, सचित्र।

बिमल देवी

नाट्यशिक्षा भाग १, दिल्ली, भारतीय सङ्गीत विद्यालय, १९५६।

विश्वेश्वर, आचार्य, सिद्धांत निरूपण अनु०

नाट्यदर्पण, संस्कृत मूल, हिन्दी अनुवाद तथा समीक्षात्मक टिप्पणियाँ, दिल्ली, विश्वविद्यालय, हिन्दी विभाग १९६१।

शर्मा, बिश्वामित्र

भारत के लोकनृत्य, दिल्ली, आभाराम एण्ड मन्, १९६१, सचित्र।

MALAYALAM

Gopinath, C.

Kathakal-natanam Kottayam, Sahitya Pravarthaka C. S. Ltd. 1959 (with Illus., Plates. and Photos)

Kuttikrishnan Menon, V. M.

Keralattile natanakali Trichur, Manglodayam, 1957.

Menon, K. P. S.

Kathakalīraṅgam. Kozhikode, Mathrubhumi, 1937. (with Pts.).

Narayana Nampisran, Tīruvannattu

Hastalakṣaṇadīpikā, 2nd rev. ed. Kozhikode, K. R. Bros. 1959. illus. Previous ed. 1926.

Natakashala

Vol. 1, No. 1, Quilon, the editor, 1962 Monthly ed. by M. S. Gopālakṣmaṇ

MARĀTHI

Barve, Narahari Anant

Marāṭhī Nāṭya Parīṣad : Itihās Va Kārya, by Narahari Anant Barve and Mukund Śrinivās Kānade. Poona, Venus, 1961, illus.

Joglekar, Nana

Rangabhūṣā : Śāstra Va Kalā Poona, Joshi ani Lokhande Prakāśhan, 1962. illus. Diagr. Photos.

Joshi, Vinayak Krishana

Loknāṭyācī Paramparā. Poona, Thokal Prakashan, 1961 Photos.

Kale, Keshav Narayan

Nāṭya Vimarśa. Bombay Popular, 1961. (Essays)

Khote, Nandu

Nāṭyadaraśan arthāt Nāṭak Kasem Pasavāṭem Bombay, Rāmākṣmaṇa Book Depot, 1959.

Retar, Nana Ganpat

Bhāv Nāṭya arthāt Naklā. Nagpur, Puja Prakashan, 1960. Photos.

SANSKRIT

Ashokamalla

Nṛtyādhyāya. A work on Indian dancing. Ed. by Priyabālā Śāh, Baroda, Oriental Institute, 1963. (Gāekwād's Oriental Series, No. 141).²

Aumapatam

Ed by K. Vāsudēva Śāstri Madras, Govt. Oriental Manuscripts Library, 1957 (Madras Govt. Oriental Series, No. 129, ed. by T. Candrasekharan).

Dhananjaya

✓ Dasrūpak Bombay, Nirnaya Sāgar Press, 1928.

Kumbhakarnanrīpati

Nṛtyaratanakośa, part I, II, ed by Rasiklal Chotālāl Pāṅkh and Priyabālā Śāh. Jaipur, Rājasthan Oriental Research Institute, 1957.
(Rājasthān Purātangranthamālā No 14, ed by. Juvvayamuni.

Mansar Shilpashastra

✓ Ed by P. K. Ācārya, Oxford, University Press, 1933

Natyashastrasangraha

Ed with English, Marathi and Tamil, tr by K. Vāsudeva śāstri, Kṛṣṇaswami Mahādīk and G. Nāgarājārāy. Tanjore, Sarasvatī Mahal Library, 1961 pt 2
(Tanjore Sarasvatī Mahal Series, No 90). *Sanskrit-English-Marathi-Tamil*

Ramchandra Gunabhadra

Nātyadarpan Baroda, Gāekwād's Oriental Series, 1929

Sharngadeva

Saṅgītratinīkar, Nartana (Dance) Ed by E. Subrahmanya Śāstri, Chap 7.
Madras, Adyār Library and Research Centre, 1953 (The Adyār Library
✓ Series, No 86) with Text, Index of verses and technical terms
Sanskrit-English

Sagarnandi

✓ Nāṭakrakṣanasaratanakosa, Oxford, University Press, 1937

Shah, Priyabala. ed.

✓ Nṛttasangraha, Jaipur, Rajasthan Oriental Research Institute, 1956
(Rājasthān Purātangranthamālā No. 17, ed by Juvvayamuni).

TAMIL

Balasarasvatī, T.

Śharatanāṭṭiyam, by T. Balāsarasvatī and V. Raghavan Madras, Anna
Noolagam, 1959 Sponsored by Southern Languages Book Trust.

Kannan, C. R.

Nṛṭṭiyakkalāi Madras, Mallu Padippagam, 1962. Illus

Ponnayya

Ponnaiya Manimalai, by Ponnayyā and others, ed by K P Kittappā and K P Śivānandam Ahamedabad, Darpana, sold by Ponnaya Kalaiyagam, Madras, 1961

Vatsyayan, Kapila

Intuyakkiramiya natannkal, by Kapila Vātsyayan and Saccidanand Vatsya-
yan tr from English by M A Abbas, Madras, Avvai Noolagam, 1959 pt
Illus Sponsored by Southern Languages Book Trust

TELUGU

Chillakuri, Divakarakaṣi

Bharat Sāra Sangrahamu, ed by T V Subbarao Madras Govt Oriental
Manuscripts Library, 1956 (Madras Govt. Oriental Manuscripts Library
Series, No 116, ed by T Candrasekharan)

Natakraṅgam

Vol 1, No 1 Madras, the editor, May 1959 Illus Fortnightly,

Ramakrishana, Nataraja

Nartanabala Vijayavada, Visalandhra Prachuranalayam, 1957 Illus

Ramakrishana, Nataraja

Nṛtyarekha Vijayavada, Visalandhra Prachuranalayam, 1957

Ramakrishana, Nataraja

Dancing bells, tr from Telugu, Vijayawada Visalandhra Pub House, 1959
Illus Plates

Ramakrishana, Nataraja

Āndhrulu nāṭyakala, Hyderabad, Nṛṭya Niketanamu, []

Ramakrishana, Nataraja

Natya Sundri Mandapeta, Chaudhuri Prachuranalu []

Rohini

Nataka Śilpam Rajamahendravaramu, Kondapalli, Veera Venkayyā and
Sons, 1960

Vatsyayan, Kapila

Bharatiya Janpada Nṛṭyalu, by Kapila Vatsyāyan and Saccidanand Vatsya-
yan tr from English by Ūḍa Kondayya, Hamsa Publicationes, 1960 Pts
Photos Sponsored by Southern Languages Book Trust

Dhananjaya

✓ *Dasrūpak*. Bombay, Nirmala Sāgar Press, 1928

Kumbhakarnanripati

Nṛtyaratanakośa, part I, II. ed by Rasiklāl Chotālāl Pārīkh and Priyabālā Śāh. Jaipur, Rājasthān Oriental Research Institute, 1957.
(Rājasthān Purātangraṇthamālā No 14, ed by. Juvvījyamuni).

Mansar Shilpasbastra

✓ Ed by P. K. Ācārya, Oxford University Press, 1933.

Natyashastrasangrahaḥ

Ed. with English, Marāṭhī and Tamil, tr by K. Vāsudēva śāstri, Kṛṇaswami Mahādik and G Nāgarājārāv. Tanjore, Sarasvatī Mahal Library, 1961 pt. 2.
(Tanjore Sarasvatī Mahal Series, No 90). *Sanskrit-English-Marathi-Tamil*

Ramchandra Gunabhadra

Nāṭyadarpan Baroda, Gāekwāḍ's Oriental Series, 1929.

Sharṅgadeva

Saṅgītraṇṭakāra, Nartana (Dance). Ed by S Subrahmanya Śāstri, Chap 7.
Madras, Adyār Library and Research Centre, 1953. (The Adyār Library
Series, No 86) with Text, Index of verses and technical terms.

Sanskrit-English

Sagarnandi

✓ *Nāṭaklakṣaṇaratanakośa*, Oxford, University Press, 1937.

Shab, Priyabala. ed.

✓ *Nṛtyasangrahaḥ*, Jaipur, Rājasthān Oriental Research Institute, 1956
(Rājasthān Purātangraṇthamālā No. 17, ed by Juvvījyamuni).

TAMIL

Balasarasvatī, T.

Śhṛṭatanāṣṭiyam, by T. Bālīśarasvatī and V. Rāghavan. Madras, Avvai Nooligam, 1959 Sponsored by Southern Languages Book Trust.

Kannan, C. R.

Nāṭyaśāstrāṇṭakāra. Madras, Mallu Padippagam, 1962. Illus

सावेतिहा

वीर्यहस्त (सं०) २०८, २३३,
२४७

कुचितभ्रमरी २५६, २५७

कुजरास १४०

कुवकुटासन ९५

कुजहस्त २४७

कुट्टनचारी २५८, २५९

कुनरहस्त २३९

कुनरई १४०

कुरात इकूनु १४०

कुमोलव १०६, ११०, १३१

कूर्महस्त (मं०) २०८, २३४

२४७

कूर्मनितारहस्त २४०

कूर्मसिनहस्त ९५

कुपालगपाद २५५, २५६

कुप्यावतारहस्त २४१

कुतुहस्त २४९

कुंगिकीवृत्ति १७८, १७९

कुडिपह ६७

कुनियहस्त २४२

कुदवाहस्त (सं०) २०८, २३५,

२३९

कुजलीला ४४, २६०, २६१

कुजहस्त ९५

कुगिक ७३

कुनगीर १४०

कुनवा १४०

कुडभ्रमरी २५६, २५७

कुडहस्त (सं०) २२८, २३५

कुनर २५२, २५४

गीत ५१, ५७, ६१, १९२,

१९९

गीतवार १९५

गुरहस्त २४८

गामुखहस्त ९५

गान्ठीयमवा १३२

गन्धिव १३०

ग्रीवाभिनय ४३, ५६

चक्रमणचारी २५८

चन्द्रालाहस्त (अ०) २१२,

२१९, २२०

चक्रभ्रमरी २५६

चक्रहस्त (सं०) २२८, २३०,

२३३

चक्रामन ९५

चक्रहस्त (अ०) २१२, २२३

२३६

चक्रमध्यम ७०

चक्रसंचाला ६५

चक्रनचारी २५८

चावधार, नट ६७

चारण १०६

चारीगति २६२

चारीपाद ४४, २५८

छालिक्य ५९, १०४, १३४

१४० ४१

जयाजीव २३, १०९

ज्ञानमुद्रा ९५

ज्येष्ठ कनिष्ठ आनहस्त २४५

डोलाहस्त (सं०) ४४, २०८

२३०, २४७

तज्जातीयहस्त ४४

ताण्डवनृत ८१, ८२, ८३, १९२

ताम्रचूडहस्त (अ०) २१२, २२५

ताल ४२, १९९

तालचारी १९५

निरदचीना ग्रीवा २१०

नुरिणीगति ४४, २६०, २६१

निपनारहस्त (अ०) २१०,

२१४, २३६ ३८, २४०,

२४१, २५१, २५९-६१

निमूलहस्त (अ०) २१०, २२६,

२३८, २४९

न्यस हीन ७०

क्षिणामुक्ति ८३

दण्डहस्तमुद्रा ९५, ९९

दम्पतिहस्त २४३

दरीगृह ६५, ६८

दनावतारहस्त ४४

देवहस्त ४४

देववार्य १६०

दृष्टिभिनय ४२, १५४

धमनप्रवर्तन मुद्रा ९५

धुनागि २००, २०८

ध्यानमुद्रा ९५

नट २३, २४, १०९, ११०

१२०, १२०

नटगामिणि १०६

नटमण्डप ९४

नटवरी १४०

नटन्यायन १०६

नटी १०६, १०९

ननादृष्ट २४५

नवयन्त्र ४४

नतर ७३, १०६, १२०, १९५

नर्वरी १०६, १९५

नागनयहस्त (मं०) २०८ २३५,

२५३

नाग्य ४०, ७१, ७६, ७७,

७९-८१, १२०, १९१, १९३

१९४

नाग्यवला १९ २०, २५, ११५

नाटभूमि ७३

नाटभूमि १०२

नाटभूमण्डप ६५

नाटभूमि ६५

नाटभूमि ५१-५३, ६५, ७०

७३

नाटभूमि १९६

नाटन नृनमृति १९, १००

निमीलितदृष्टि २०६, २०८

निकृतिहस्त २३९

नृत ४०, ७५, ७६, ७८ ८१,

१००, १९८, १९९, १९३,

१९४

नृतमण्डप ७३

संकेतिका

नाट्याभिनय

अकुर १६८
अग ४३, २००, २०१
अग भ्रमरी २५६, २५७
अग रचना १६०
अग साधन १५२
अजलि ४४
अजलिहस्त (स०) २२८, २४७
अग्निहस्त १३८
अघ हस्त २४६
अघोमुप्त शिर २०२, २०३
अनुकृति १४९
अनुग्रहमुनि ८३
अनुभाष १७२
अनुवृत्तदृष्टि २०६, २०९
अभयमुद्रा ९५, ९७, ९९
अभिनय ४२, ५०, ५७, ६१,
७८, १०६, ११६, १४५,
१४८, १९२, १९९
अभिनयकला ९०, ९५, १०१
अभिनयसभा १६५
अभिनेता १०४, १०९, १२९
अभिनेतृ १२९
अरालहस्त (अ०) २१२, २१६,
२३९
अरण्य ११६
अर्धचन्द्रहस्त (अ०) २१२, २१६,
२३७, २४३, २५०, २५६
अर्धपताकहस्त (अ०) २१२,
२१४, २२६, २३९, २४१

अलङ्कार २६०
अलपघहस्त (अ०) ४४, २१२,
२२२, २२३, २४७, २५५,
२५९
अल्लियाम १४०
अवलोकित दृष्टि २०६, २०९
अवस्थानुकार १४९
अश्वपाद २५५
अस्युत हस्ताभिनय ४३
आगिक ४२, ४३, १५१, १५२,
१९१, १९९, २००
आकाशभ्रमरी २५६, २५७
आयनपाद २४९, २५०
आरभटी वृत्ति १७८, १७९
आरम्भव १३०
आलीढपाद २५०
आलोलित दृष्टि २०६, २०७
आलोलित शिर २०२, २०३
आहार्य ४२, ४३, १५१, १५९,
१९१, १९९, २००
इन्द्रहस्त १३८
ईश्वरहस्त २३६
उत्तरहस्त २४६
उत्तिष्ठ शिर २०२, २०५
उत्तमहस्त (स०) २२८, २३०,
२३१
उद्गाना ५८
उत्प्लवन गति २६२
उत्प्लवनपाद ४४, २४९
उत्प्लवन भ्रमरी २५६
उद्वाहितशिर २०२, २०३

उपाग ४३, २००, २०१
उपागसाधन १५३
उल्लोकित दृष्टि २०६, २०८
ऊर्ध्वहस्त २४६
ऋजू १५४
एकपाद भ्रमरी २५२, २५३,
२५६, २५७
ऐन्द्र २५२, २५३
कचघाय १६०
कटकहस्त २२७
कटकावर्धन हस्त (स०) ४४,
२२८, २३१, २४७
कटकामुलहस्त २१२, २१८, २१९,
२३८, २४२, २५०, २६२
कत्यकली १४०
कपित्थहस्त ४४, २३७, २४१,
२६०
कपोतहस्त (स०) २२८, २२९
कम्पित शिर २०२, २०४
कपित्थहस्त (अ०) २१२, २२८,
२४७
करिहस्त ९५
कर्ण्टहस्त (स०) २२८, २२९
कर्तरीपाद २५५
कर्तरीमुखहस्त (अ०) २१२,
२१४, २४५
कर्तरीस्वन्तिवहस्त (स०) २२८,
२३१,
वल्कि अवतारहस्त २४१
वागुलहस्त (अ०) २१२, २२२,
२३८

साकेतिका

बीलवहस्त (म०) २०८, २३३,
२४७

बुचिप्रमरी २५६, २५७

कुजराम १४०

कुक्कुटानन ९५

कुजहस्त २४७

कुट्टनचारी २५८, २५९

कुनहस्त २३९

कुरवई १४०

कुरान इकूतु १४०

कुभील्य १०६, ११०, १३१

कूर्महस्त (म०) २०८, २३४,
२४७

कूर्मवितारहस्त २४०

कूर्ममिनहस्त ९५

कृपालपवाद २५५, २५६

कृष्णावनाहस्त २४१

केतुहस्त २४९

कैगिकीमूर्ति १७८, १७९

क्रीडाग्रह ६७

क्षानियहस्त २४२

खट्वाहस्त (म०) २०८, २३५,
२३९

गजलीला ४४, २६०, २६१

गजहस्त ९५

गणिक ७३

गनगीर १४०

गरवा १४०

गरुडभ्रमरी २५६, २५७

गर्गहस्त (स०) २२८, २३५

गारुड २५२, २५४

गीत ५१, ५७, ६१, १९२,
१९९

गीतकार १९५

गुहहस्त २४८

गामुखहस्त ९५

गोष्ठीसमवाय १३२

ग्रन्थिक १३०

ग्रीवाभिनय ४३, ५६

चक्रमणचारी २५८

चन्द्ररत्नाहस्त (ज०) २१०,
२१९, २२०

चनभ्रमरी २५६

चनहस्त (म०) २०८, २३०,
२३३

चत्रायन ९५

चतुरहस्त (ज०) २१०, २०३,
२३६

चतुरथ मध्यम ७०

चतुरप्रचाला ६५

चलनचारी २५८

चाववार, नट ६७

चारण १०६

चारीमणि २६०

चारीपाद ४४, २५८

छानिक्य ५९, १२४, १३४
१४०-४१

जयाजीव २३, १०९

जानमुद्रा ९५

ज्येष्ठ वनिष्ठ भ्रातृहस्त २४५

झोलाहस्त (स०) ४४, २०८
२३०, २४७

तज्जालीमहस्त ४४

तण्डवमृत ८१, ८३, १९०

ताग्रचूडहस्त (ज०) २१०, २०५

ताल ४०, १९९

तालचारी १९५

तिरदचीना ग्रीवा २१०

तुरगिणीमणि ४४, २६०, २६१

निपनाहस्त (ज०) २१०,
२१४, २३६-३८, २४०,
२४१, २५१, २५९-६१

निमूलहस्त (ज०) २१०, २०६,
२३८, २४९

न्यस्त हीन ७०

दक्षिणामूर्ति ८३

दण्डहस्तमुद्रा ९५, ९९

दण्डनिहस्त २४३

दरीगृह ६५, ६८

दगावनाहस्त ४४

देवहस्त ४४

द्वेयाय १६०

दृष्टिअभिनय ८३, १५४

धर्मचक्रप्रसन मुद्रा ९५

धुनमिर २००, २०४

ध्यानमुद्रा ९५

नट २३, २४, १०९, ११०
१२०, १२०

नटगामिणि १०६

नटमण्डप ९४

नटवरी १४०

नटव्यापार १०६

नटी १०६, १०९

ननादुहस्त २८५

नवग्रहहस्त ८८

नवक ७३, १०६, १००, १९५

नवरी १०६, १९५

नामग्रहहस्त (म०) २०८, २३५,
२५३

नाट्य ४०, ७५, ७६, ७७
७९-८१ १००, १९१, १९३
१९४

नाट्यवला १९ २०, २५, ११५

नाट्यगृह ७३

नाट्यप्रमरी १००

नाट्यमण्डप ६५

नाट्यवदम ६५

नाट्यपाग ५१-५३, ६५, ७०
७३

नाट्यवला १९६

नाट्य मूलमूर्ति ९९, १००

निमोर्गिनदृष्टि २०६, २०८

निरुक्तिहस्त २३९

नृत्त ४०, ७१, ७६, ७८-८१,
१०० १६८, १९१, १९०,
१९४

नृत्यमण्डप ७३

साकेतिषा

लास्य ८१-८३, १२२, १९२
 लुटिनचारि २५८, २५९
 लोकयमी १०२
 लोलितचारि २५८, २५९
 वरदमुद्रा ९५
 वराहहस्त (म०) २२८, २३४,
 २४०
 वरुणहस्त २३९
 वसन्तनृत्य ११६
 वसन्तरास १४०
 वाचिक ४२, ४३, १३०, १५१,
 १५८, १९१, १९९, २००
 वाग्वहस्त ४४
 वामनावतारहस्त २४०
 वायुहस्त २३९
 विहृष्टः ज्येष्ठ ७०
 विट १०७
 विह्वपन १०७
 विनायक २३७
 विमाव १७१
 विलेपन १६०
 विपमचारि १५८, १५९
 विष्णुहस्त २३७
 वीणागायिन् ५८
 वीणावाद ५८
 वीरागति ४४, २६०, २६२
 वीरासन ६५
 वेगिनीचारि २५८, २५९
 वैश्यहस्त २४२
 वैहासिक १०७
 व्यभिचारी भाव १७५
 व्याघ्रहस्त २२६
 घातहस्त (स०) २२८, २३२
 घनहस्त (स०) ४४, १६२,
 २२८, २३२, २३९, २४७

२५१, २६२
 गिलालि ११९, १२०
 गिल्स ११७
 गिलावेष्टम ६५, ६८, ६९
 गिल्लिगहस्त (स०) २२८, २३९
 गिरामिनय ४३, १५३, १५४
 मुक्तनुडहस्त (अ०) ११६, २१२
 मुनहस्त २४८
 मुद्रहस्त २४२
 मल्लूप २३, १०६, ११०, ११७,
 १२२
 मलाल
 मलालिक } ११९
 मलालिन् }
 मोमनिच, नट १२८
 द्बनुरहस्त २४४
 द्बयूहस्त २४४
 पण्मुखहस्त २३८
 सचारी भावना दृष्टि १५६
 सजीव १६०
 सयुतहस्त ४३, २१२
 सत्यान १५४
 महारम्भि ८३
 मन्थान १४०
 मन्दगहस्त (अ०) २१२, २२५,
 २४३, २४५
 सम्पुटहस्त (स०) २२८, २३३
 मपत्नीहस्त २४६
 समापति १९४
 सामागण्य १९५
 समग्जा ११६, १२५
 समदृष्टि २०६
 समन ११५, ११६, १२५
 मममूकोपाद २४९, २५२
 समवकरण ६९
 समधिर २०२
 समाज १२३
 सरणचारि २५८
 सरस्वतीहस्त २३७

सर्पनीर्गहस्त (अ०) २१२, २००,
 २२१, २४८
 सलिलनृत्य ११६
 माचीदृष्टि २०६, २०७
 सात्विक ४२, ४३, १५१, १६१,
 १९१, १९९, २००
 माव्तिनीवृत्ति १७८, १७९
 सिंहमुखहस्त (अ०) २१२, २०१,
 २२२, २४०
 मिहासन ९५
 मिहोगति ४४, २६०, २६१, २६२
 मुन्दरीग्रीवा २१०
 मूचीहस्त (अ०) ९५, २१२,
 २१९, २३७, २३९, २४३, २४९
 मून ११७
 मूनघार १०५
 मूर्धहस्त २४७
 स्थानवपाद ४६, २४९, २५०,
 २५१
 स्थायीभावजादृष्टि १५५
 स्नुपाहस्त २४५
 स्वभाव १५४
 स्वरकार १९५
 स्वस्तिकहस्त (स०) ४४, २२८,
 २२९, २३०, २३८, २४७,
 २५९
 हसपसहस्त (अ०) २१२, २२४
 हमास्पहस्त ४४, २१२, २२४,
 २२६, २४२, २४४ २४७,
 हसीगति ४४, २६०
 हल्लीष ९३, १३८-३९
 हल्लीषक १३९
 हन्नाभिनय १५६

अभिधान वाचक

अगीरम, महर्षि ५९
 अनिमित्त, राजा ६९
 अग्निवेग १२०

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयवर्णन

नृत्यमूर्ति ८३, १५-१८
 नृत्य ४२, ७३, ७५, ७६, ७९-
 ८१, १२२, १२८, १९१,
 १९३, १९४, १९९
 नृत्यालय ७३
 नृसिंहावतारहस्त २३४
 नपथ्यगृह ७०
 पटशाला ६९
 पताकहस्त (अ०) ४४, २१२,
 २१३, २३९-४२, २४७-४९,
 २५८, २६१, २६२
 पथ्यशाला ६५
 पद्मकोशहस्त (अ०) २१२, २२०
 पद्मपाणि ९५
 पद्महस्त ९५
 पद्मासन ९५
 परशुरामावतारहस्त २४१
 परावृत्तशिर २०२, २०५
 परिवर्तिताश्रीवा २१०, २११
 परिवर्तिताशिर २०२ २०६
 पल्लीहस्त २२७,
 पाठप ५१, ५७, ६१, ११६, १९२
 पादचारिकापाद २४९
 पादाभिनय १५७
 पार्वतीहस्त २३७
 पार्वतीमूर्तीपाद २४९, २५२
 पागहस्त (स०) ४४, २२८,
 २३३, २३९, २४६, २४७
 पिण्डीवन्ध १६९
 पिन्हुस्त २४४
 पुत्रहस्त २४५
 पुष्पनृत्य ११६
 पुष्पमुद्रहस्त (स०) २०८, २३०
 पुष्पाञ्जलि १९८
 पुष्प १६०
 प्राग्निपापीया २१०, २११
 प्रत्यग ४३, १५२, २००, २०१
 प्रत्याग्रीष्माद २४९, २५०
 प्रतीतिनृदि २०६, २०८

प्रभञ्ज मुखराग १५७
 प्रेक्षागार ६५
 प्रेक्षागृह ६५
 प्रवृत्तिनृत्य ११६
 प्राकृत १५४
 प्राचीहस्त २४६
 प्रेक्ष्यहस्त २४९, २५१
 प्रेरितपाद २४९, २५१
 वलरामावतारहस्त २४१
 बुधहस्त २४८
 ब्रह्मस्थान २५२, २५४
 ब्रह्महस्त २३६
 ब्राह्मणहस्त २४२
 भद्र नट ६५, १२५
 भद्रासन ९५
 भरतनाट्य १४०
 भर्तृभ्रातृहस्त २४५
 भाषडा नृत्य १४०
 भारती वृत्ति १७८, १७९
 भाव १७, १९९
 भुजगीगति २६०, २६१
 भूमिस्पर्शमुद्रा ९५
 भेरण्डहस्त (स०) २२८, २३६
 भञ्जुस, नट १२८
 भ्रमरहस्त (अ०) २१२, २२३,
 २२४
 भ्रमरीमति २६२
 भ्रमरीपाद ४४, १४९
 मन्त्री १९४
 मणि मे खेल १४०
 मत्तवारणी ७१
 मत्स्यहस्त (स०) २२८, २३४
 मत्स्यावनारहस्त २४०
 मण्डलगति २६२
 मण्डलपाद ४४, २४९
 मयूरहस्त (अ०) २१२, २१५,
 २४५
 मयूरामन ६५
 मयूरीमति ४४, २६०

महानिबन्धन १३९
 महारास १४०
 माण्डूकीगति ४४, २६०, २६१
 मातृहस्त २४३, २४४
 मानवीगति २६०, २६२
 मुग्धाभिनय १२५
 मुकुलहस्त (अ०) २१२, २२५
 मुष्टिहस्त (अ०) २१२, २१७,
 २४०, २४१, २४८
 मृगशीर्षहस्त (अ०) २१२, २२१,
 २२६, २४१-४३, २४६
 मृगीगति २६०
 माटितपाद २४९, २५१, २५५
 ममहस्त २३९
 योगमुद्रा ९५
 रग १२९
 रगक ७३
 रगपीठ ७१
 रयमच १२९, १९५, १९८
 रयमण्डप ६५
 रगशाला ६५, ७३, ७४
 रगशीर्ष ७१
 रगावतारी ११०
 रज्जुनृत्य ११६
 रस ४८, ५०, ५७, ६१, ११६,
 १३७, १९२, १९९
 रसरानृदि १५५
 रसभावजानृदि १५५
 राक्षसहस्त १४२
 रामचन्द्रावतारहस्त २४१
 राम १३७, १३८
 राम १३९
 रामश्रीदा १३९
 रामलीला १३४, १३७-४०
 राहुहस्त २४८
 रथजीव १०९
 लघुटपासक १४०
 लक्ष्मीहस्त २२७
 लाठरामक १४०

साहित्यिका

लास्य ८१-८३, १२०, १९२
 लुटितचारि २५८, २५९
 लोचघर्मी १०२
 लोलिनचारि २५८, २५९
 बद्धमुद्रा ९५
 बराहहस्त (स०) २२८, २३४,
 २४०
 बाणहस्त २३९
 बमन्तनुत्य ११६
 बसन्तरास १४०
 बाविक ४२, ४३, १३०, १५१,
 १५८, १९१, १९९, २००
 बाण्यहस्त ४४
 घामनायनारहस्त २४०
 बायुहस्त २३९
 विट्टेष्ट . ज्येष्ठ ७०
 विट १०७
 विद्रूपक १०७
 विनायक २३७
 विभाव १७१
 विलेपन १६०
 विपमचारि १५८, १५९
 विष्णुहस्त २३७
 वीणागायिनी ५८
 वीणावद ५८
 वीरागनि ४४, २६०, २६२
 वीरामन ६५
 बेगिनीचारि २५८, २५९
 वैश्यहस्त २४२
 वैहसिन् १०७
 व्यभिचारी भाव १७५
 व्याघ्रहस्त २२६
 नागहस्त (स०) २२८, २३०
 शकटहस्त (स०) ४४, १८२,
 २२८, २३२, २३९, २४७
 शाय्या १६८
 निगरहस्त (अ०) ४४, २१२,
 २१७, २३८, २३९, २४१-
 ४५, २४७, २४८, २५०,

२५१, २६२
 शिलालि ११९, १२०
 शिल्प ११७
 शिलावेदम ६५, ६८, ६९
 शिवलिङ्गहस्त (स०) २२८, २३९
 शिरागिनय ४३, १५३, १५४
 शुकतुण्डहस्त (अ०) ११६, २१२
 शुकहस्त २४८
 शूद्रहस्त २४२
 शैलूप २३, १०६, ११०, ११७,
 १२२
 शैलारु
 शैलालिङ्ग } ११९
 शैलालिङ्ग
 शोभनि, नट १२८
 शकमुहस्त २४४
 श्वधूहस्त २४४
 शम्भुहस्त २३८
 सचारी भावना वृष्टि १५६
 सजीव १६०
 सयुतहस्त ४३, २१२
 सस्यान १५४
 सहारमूनि ८३
 सग्यान १४०
 मन्दमहस्त (अ०) २१२, २२५,
 २४३, २४५
 गम्पुटहस्त (स०) २२८, २३३
 मणलीहस्त २४६
 मनापति १९४
 समप्रणय १९५
 समज्जा ११६, १२५
 समदृष्टि २०६
 समन ११५, ११६, १२५
 समसूचीनाद २४९, २५२
 समववरण ६९
 समनिर २०२
 समान १२३
 सरणचारि २५८
 सरस्वतीहस्त २३७

सर्पशीर्षहस्त (अ०) २१०, २००,
 २२१, २४८
 सलिलनृत्य ११६
 साचीवृष्टि २०६, २०७
 सात्विक ४२, ४३, १५१, १६१,
 १९१, १९९, २००
 सावित्रीवृष्टि १७८, १७९
 सिंहमुखहस्त (अ०) २१०, २०१,
 २२२, २४०
 सिंहासन ९५
 सिंहोमति ४४, २६०, २६१, २६०
 मुन्दरीप्रीणा २१०
 सूचीहस्त (अ०) ९५, २१०,
 २१९, २३७, २३९, २४७, २४९
 मृत ११७
 मृगधार १०५
 मूयहस्त २४७
 स्थानकपाद ४४, २४९, २५०,
 २५१
 स्वायीभावनादृष्टि १५५
 स्नुपाहस्त २४५
 स्वभाव १५४
 स्वरकार १९५
 स्वस्तिकहस्त (स०) ४४, २२८,
 २२९, २३०, २३८, २४७,
 २५९
 हसपदाहस्त (अ०) २१२, २२४
 हमास्यहस्त ४४, २१२, २२४,
 २२६, २४२, २४४, २४७,
 हृषीकेशि ४४, २६०
 हल्लीम ९३, १३८-३९
 हल्लीमक १३९
 हस्तागिनय १५६

अभिधान चानक

अगीरस, महर्षि ५९
 अनिमित्त, राजा ६९
 अनिवेज १२०

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

अथर्वा, महर्षि ६०	क्षेमेन्द्र १८७	पद्मभू २०
अभिनवगुप्त २०-२३, २५, ३२, ३३, ४१, ७५, १११, १६१	गणिका १०८	पाण्डुरंग वामन काणे २९, ३०, ३६
अमरसिंह २३	खार्वेल ९२	पाणिनि २१, ६६, ७६, ११९, १२०, १२८
अरिष्टा १०४	गगनेन्द्रनाथ उपाध्याय ४०	पाराशर्य ११९
अशोक, सम्राट् ९३, ९७	गणेश ४२, १९८	पार्वती ६५, १२५, १९२
अशोकमल्ल ३२, ३४, ४१	चन्द्रगुप्त द्वितीय ९४	पियेल १४६
अश्मकुट्ट २२	चरक २१	प्रतापसूद, राजा ३५
आञ्जनेय २०	चित्रलेखा २४	प्रभु दयाल अग्निहोत्री १२९
आत्रेय ५१	जनक २४	प्रियबाला साह ३४
आनन्द कुमारस्वामी ३६	जयदेव १८७	भट्टनायक २२, ३३
आशाधर ९८	जयादित्य वामन २१	भट्टनारायण १८६
इन्द्र २४, ३६	जीवगोस्वामी १३७	भट्टयश २२, ३३
उद्भट २९	जैमिनि ५८	भरत १९-२१, २३-३४, ३६- ४१, ४९-५५, ५७, ५८, ६५, ७०, ७२, ७३, ७५-७८, ८१, ८२, १००-२, १०५, १०७, १०८, १११, ११६, १२०, १३९, १४७, १९०, १९८, २०४
उद्भुतभट ३३	तण्डु ३७, ३८, ७५, १९२	भरद्वाज १२४
उर्वशी २४, १०५, १२५	ताण्डव ३८	भवभूति २४, २५, ६७, १८५
उषा ११०	तारक ११०	भास ६७, १०८, १८१
उषा १९२	तिलोत्तमा १०५, १२५	भोजराज ३५
कन्हैयालाल पोद्दार २६, २९, ३०, ३६	तुम्बुर २१	बहुरूप, नाट्यशास्त्र १८७
कर्मन्दक ११९	दत्तिल २१	बह्मा २७, ३१, ४१, ५०, ५३, ५५, ५७, ७०, ७२, १३४
कलहकन्दक, नट १८७	दामोदरगुप्त २६	बुद्ध १२, ९७
कल्हण ३३	दामगुप्ता, एस० एन० ११८	भजुकेशी ५२
कार्यायन २१	दिट्नाग १८७	मलय २१, ३८
कार्लिदास २४, २५, ६८, ६९, १३०, १४१, १८२, १८५	द्रोहिणी २०	मनमोहन घोष २९, ३०, ३६, ३८-४०
कीय २९, ३०, १४६, १४७	घनजय २०, २५, ३२-३४, ४१, ५५, ७५, ७६	मन्दोदरी ६७, १२४
कौतिघर २२, ३३	घनिक ३२	मम्मट ३५
कुम्भकर्ण ३२, ३४	धीमान् पौण्यजी ५८	मयासुर, गिल्ली १२५
कुशाश्व २०, २३, २८	धृति २०	महिम भट्ट ७६
कुशाश्विन् ११९	धृताची १०५	महेन्द्र विजय ३२, ३३, ७६
कृष्ण ५९, १२१, १३७-४१	नखकुट्ट २२	
कृष्णद्वैपायन वेदव्यास २४	नन्दिकेश्वर २५, २९, ३२-४५, ५५, ७७-७९, १०५, १३९, १५०-१५१, १५३, २०२	
कृष्णवर्मन् ७५	नन्दिन् २०, ३६	
कोहल २०-२२, २६	नन्दिभरत ३६, ३७	
कौटिल्य २६, ६७, १२५-२७, १२८	नान्यदेव ३३	
कोशल्या २४	नारद ५२, १९३	
क्षेमीश्वर १८७	पतञ्जलि २१, १०६, ११९, १२०, १२९-३०	

साकेतिका

मातृगुण २२, ३३, ४०
मुत्तारि १८७
मंथडौनल २९, ३०
मेनका १०५, १२५
मिथनेशी १२५
मंसमूलर ११८
रम्भा १०५, १२५
राजसेलर ३७, १८६, १८७
राम २४, १२१-२५
रामहृण, कवि ३७, ४०
रामचन्द्र गुणमद्र ३२, ३४, ५५,
१०२, १०४, १०७, १३९
रावण ६७, १२१, १०४
राहुल २१, ३३
रिजने १४६
रूपगोस्वामी ३२, ३५
लव-कुश ०४
लेयी ११८
लीवपाल ०४
लॉल्लट २१, ३३
वारत्स्य २०
वात्स्यायन ६७, ७७, १०७, १०८,
१३१, १३२
वादरायण ०२
वाल्मीकि ०३, २४, १२१-२५
वामुदेवसारण अग्रवाल १२०
विद्यापर ३५
विद्यानाथ ३५, ७५
विदपाठ ५२
वेसाक्षत ६७, १८४
वन्दकर्म ५२, ६५, ७०, ७२,
७३
वदनाय ३५, १०८, १६२,
१७०
वणु २६
वत्सल मनु ३१
गत २०, २३, २४, १२०-२५
कर ३६, ६५, १२४, १६२,
१९८

शकुन २१, ३३
शक्तिमद्र १८७
शत्रुघ्न १०४
शाण्डिल्य २०
शातकर्णी २२
शारदातनय २०, २७, ३२, ३४,
७५
शार्ङ्गदेव २१, २२, ३७, ३८, ७५
शिलालि २०, २३, २८
शिव ३६, १२५
शुद्धक ६७, १०८, १८४
श्रीधर स्वामी १३७
सन्ध्या १३४
सदाशिव २०
समुद्रगुप्त ९४
सागरानन्दी २२, ३२, ३४, ७०
सायणानाथ ११६
निद्रार्थ १३५
सिंहभूपाल २६, ३२, ३४, ३५
सिंहविष्णु ३३
सीता १२२-२५
सुकर्मा ५८
सुकेशी ५२
सुचरित, नट १८७
सुन्दरमित्र ३२, ३५
सुवण्य २२
सुनट कवि १४७
सुमन्तु ५८
सूर्यवर्चसिहस ५८
सुशीलकुमार दे २६, २९, ३०
सुखा ५८
स्टेन कोनी १४७
स्वाति ५२
स्वायम्भुव मनु ४९
हरप्रसाद शास्त्री २९, ३०
हर्षवर्षेण ६७, १८६
हस्तविश्वामादित्य ३३
हारीत ११०
हिरण्य, राजा ३३

हीरालाल जैन ७०
हमचन्द्र २६
हेमा १२५

ग्रन्थ वाचक

अग्निस्मृति १०९, ११०
अथर्ववेद ५०, ५७, ६०, ६१,
१०५, ११६, ११७
अनन्यराधव १८७
अभिज्ञान शाकुन्तल १४९, १८२,
१८३
अभिनयदर्पण ३४, ३६-४१, ४३-
४५, ५५, ७५, ७७-८०, ९०
१००, १०५, १२४, १३६,
१३९, १४९, १५०-५४, १६१
अभिनवभारती २०-२२, २५,
२६, ३२, ३३, ७५, १११,
१६१
अमरकोश १३, ११०
अर्थशास्त्र २६, ६७, १०१, १२५,
१२७, १२८
अवलोक वृत्ति ३२, ३५, ७५
अष्टाध्यायी २१, ६६, ७६, ११८-
२१, १२८
आपस्तम्ब धर्मसूत्र १०९, ११०
आयुर्वेदन २१
आत्मसंस्कृतार्मणि १८७
उत्तररामचरित २४, १८५
उवाचिस्सूत्र १३५
ऋग्वेदप्रतिपाद्य ५९
ऋग्वेद १४७
ऋग्वेद ५०, ५७, ५८, ६०, ७६,
१०४, ११६, ११९
एवावली ३५
ओपपत्तिवसूत्र १३४, १३५
कनकजानकी १८७
कर्पूरमञ्जरी १८५, १८६
कल्पसूत्रटीका १२४

भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण

काठवसहिता ११७
 कात्यायनश्रौतसूत्र ११७
 कामसूत्र ६७, ७०, १०७, १२९,
 १३१, १३२
 काव्यप्रकाश ३५
 काव्यमीमांसा ३७
 काव्यानुशासन २६
 काशिका २१, १२०
 कुट्टिमीमत २६
 कुन्दमाला १८७
 कुमारसम्भव ६८, ६९
 कोहल प्रदीपिका २१
 कोपीतकी ब्राह्मण ११७
 गोपब्रह्मण ६०
 गीतमधर्मसूत्र १०९
 चण्डकीशिक १८७
 चरकसंहिता १२०
 चित्रभारत १८७
 छान्दोग्य उपनिषद् ५९, ६७,
 १४०
 तालश्रव्य २६
 ताललक्षण }
 तालादिलक्षण } ३७
 तैत्तिरीय ब्राह्मण ११७
 निपपद्या ४०
 त्रिलोकप्रशस्ति ६९
 दशरूपक २०, २५, २६, ३२,
 ३३, ३५, ३९, ४१, ५५,
 ७५-७७, ७९, ८०, १७९
 दिव्यावदान १३६
 दूतागद १४७
 नटसूत्र २१, २३, २८, २९,
 ११९, १२०
 नागानन्द १८६
 नाटकचन्द्रिका ३२, ३५
 नाटक परिभाषा ३२, ३४
 नाट्यदर्पण ३२, ३४, ५५, १०२
 १०४, १०७, १३९
 नाट्यपाराय २२

नाट्यप्रदीप ३२, ३५
 नाट्यलक्षणरामकोश २२, ३२,
 ३४
 नाट्यवेद २५, २७, २८, ३१,
 ३२, ४९, ५०, ५१, ५३-
 ५८, ६१, ७५, १९१
 नाट्यसाहस्य १९-२१, २३, २४,
 २६-३४ ३६-४१, ४९-५५,
 ५७, ५८, ६५, ७०-७३,
 ७५-७८, ८०-८२, ९२,
 १०१, १०२, १०५, १०७,
 १११, ११६, ११९, १२०,
 १२२, १२८, १३९, १४७,
 १४८, १५४
 नृत्यरत्नकोश ३२, ३४
 नृत्याध्याय ३२, ३४, ४०
 नैपघानन्द १८७
 पद्मपुराण १३३
 पाणिनालीन भारतवर्ष १२०
 पारस्कर गृह्यसूत्र ११८
 प्रतापरुद्रयशोभूषण ३५, ७५
 प्रतिमानाटक ६७, १८१
 प्रतिष्ठासार ९८
 प्रसन्नराचव १८७
 प्रियदर्शिका १८६
 बालभारत १८६
 बालरामायण १८६
 वेणीसहार १८६
 वीघायनस्मृति १०९
 ब्रह्मपुराण ११०, १३३
 ब्रह्मवैवर्तपुराण १३३
 भरतकोश ३२, ३३, १७६
 भरतार्णव ३९
 भागवत ४०, १२४, १३३, १३७,
 १३९, १८६
 भारतीय संस्कृति मे जैन धर्म का
 योगदान ७०
 भावप्रकाशन २०, २६, २७, ३२,
 ३४, ७५

भिक्षुसूत्र २१, २३, ११९
 मन्त्रविलास ३३
 मत्स्यपुराण ४०
 मनुस्मृति १०९, ११०
 मन्दारमन्दचम्पू ७५
 महाभारत २४, २८, ३१, ६७,
 ८८, ९६, १०५, ११८, १२०,
 १२१, १२५, १२८, १३३,
 १४६
 महाभाष्य २१, १०६, १०९,
 ११६, ११९-१२१, १२८-३०
 महावीरचरित १८५
 मानसार ७३, ७४
 मानसोल्लास ९८
 मालतीमाधव १८५
 मालविकान्निमित्र ११२, १३०,
 १४१, १८२
 (दि) मिरर ऑफ जेश्वर ३६
 मुद्राराक्षस १८४, १८५
 मृच्छकटिक ११२, १८४
 मेघदूत ६८
 मैत्री उपनिषद् ११०
 यजुर्वेद ५०, ५७, ६०, ११६
 याज्ञवल्क्यस्मृति ११०
 रतिरहस्य ३७
 रत्नावली ८६
 रसार्णवमुद्राकर २६, ३५
 राजतरंगिणी ३३
 राजप्रशस्ती १३५
 रामायण ३०, ३१, ६७, ८८,
 ९६, १०५, ११८, १२१-
 २५, १२८, १३४, १३७
 रासपचाध्यायी १३३, १३७,
 १३८
 ललितविस्तर १३१, १३५, १३६
 वाजसनेय संहिता ११६
 विक्रमोर्वशीय २४, १८२, १८३
 विद्वशालमजिका १८६
 विनयपिटक ६७, १३५

साकेतिक

विष्णुधर्मसूत्र ११०
विष्णुधर्मोत्तरपुराण १३३
विष्णुपुराण १३३
विष्णुस्मृति १०९
वृहद्देवता ३०
वेदव्यासस्मृति ११०
व्यक्तिविवेचन ७६
शखस्मृति ११०
शतपथब्राह्मण ५९
शब्दकल्पद्रुम १०४
शृंगारप्रकाश ३५
सगीतरत्नावली २१, २२, ३७,
३८, ३९, ७५
संस्कृत साहित्य का इतिहास २९,
३०, ३६
सप्तषायागमूत्र १३४
सरस्वतीकण्ठाभरण ३५
सामवेद ५०, ५७, ६०, ११६,
१४०
साहित्यदर्पण २६, ३०, १०६,

१०८, १३५, १४९, १६७,
१७०
सिलपदीकरण ३८
हरिवंशपुराण ६५, १०४, १२५,
१३३, १३९-४१
हिस्ट्री ऑफ सस्कृत पॉइटिकल
२६, ३०
हिस्ट्री ऑफ सस्कृत लिटरेचर
३०

विविध

अमृतमन्थन ७२
इन्द्र-अदिति-कामदेव-सम्बाद ५७
इन्द्र-मरुत-सम्बाद ५७
कसथ १२९, १३०, १४५
कालियामर्दन १४०
कीवैररम्भाभिसार ६७, १२५
गायकवाड ओरिएण्टल सोरीज
३४

जर्नेल ऑफ दि एशियाटिक सोसा-
ट्टी ऑफ बंगाल ३०
त्रिपुरदाह ७२
दि बवार्टली जर्नेल ऑफ दि
आध हिस्टोरिकल रिमर्च
मोमाट्टी ३७, ४०
दैत्यदानव-नागन ५२, ६५, ७३
ध्वजमहोत्सव ५२
नेम मागव-प्रदर्नात्तर ५७
गुरुरदा-उर्वशी-सम्बाद ५७
प्रयाग प्रगस्ति ९४
प्रिम ऑफ वेल्थ म्युजियम, बम्बई
९८
बलिबन्ध १०९, १३०
यम-यमी-सम्बाद ५७
राष्ट्रीय संग्रहालय, दिल्ली ९८
विश्वामित्र-नरी-सम्बाद ५७
सरमा पणि-सम्बाद ५७
स्वरोचिष मन्वन्तर १०४
हार्वीमुष्का प्रगस्ति ९२





भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण